# MUZYKA POLSKA

1936

2

103211 II
Oddz. Muz.
3815

# SPIS RZECZY ZA ROK 1936

## ARTYKUŁY


str.

*Chybiński Adolf dr.:* Giovanni Battista Pergolesi . . . . . . . . 116
Uczcijmy godnie pamięć Liszta . . . . . . 119
Do genezy „Harnasiów" Karola Szymanowskiego . 184
*Chomiński Józef Michał dr.:* Fortepianowa twórczość Karola Szymanowskiego 313
*Czudowski Tadeusz:* Krąg nieporozumień . . . . . . . . . . . 387
*Furmanik Stanisław dr.:* Muzyka w filmie . . . . . . . . . . 328
*Hławiczka Karol:* Najstarszy zbiór melodyj pieśni i tańców podhalańskich . 253
*Iwaszkiewicz Jarosław:* O balladzie f-moll Chopina . . . . . . . . 382
*Kondracki Michał:* Stosunek kompozytorów do muzyki ludowej . . 106
Opera warszawska, jej przyszłość, zadania i możliwości rozwoju . . . . . . . . . . . . . . . 336
*Kisielewski Stefan:* O „wartościach społecznych" w muzyce . . . 199
*Maklakiewicz Jan:* Ś. p. Stanisław Niewiadomski pieśniarz i krytyk-gentleman 279
*Opera w niebezpieczeństwie!* . . . . . . . . . . . . . . . 205
*Orzechowski Jerzy:* Dysproporcje, komunały . . . . . . . . 31, 121, 204
*Opieński Henryk dr.:* Znaczenie stowarzyszeń chóralnych dla ogólnej kultury muzycznej . . . . . . . . . . . . . . . . . . 181
*Regamey Konstanty dr.:* Czy atonalizm jest naprawdę atonalny . . . 32
*Rutkowski Bronisław:* Dziesięciolecie pracy Stowarzyszenia miłośników dawnej muzyki w Warszawie . . . . . . . . . . . . . 375
*Starczewski Feliks:* Gustaw Roguski . . . . . . . . . . . 8
Ś. p. Michał Marian Biernacki . . . . . . . . 281
*Sidorowicz Bogusław:* Szkolnictwo muzyczne w świetle statystyki . . . 24
*Straszyński Olgierd:* Muzyka mechaniczna . . . . . . . . . 394
*Szeligowski Tadeusz dr:* „Harnasie" w Paryżu . . . . . . . . 196
*Szpinalski Stanisław:* Migawki z podróży do Ameryki . . . . . . 340
*Śledziński Lidzki Stefan dr.:* Akta Moniuszkowskie w Archiwum Konserwatorium Warszawskiego . . . . . . 1
Szkolnictwo muzyczne . . . . . . . 379
*Wiechowicz Stanisław:* „Sprawy ważne" . . . . . . . . . . 263
*Zalewski Teodor:* Biadanie zamiast działania . . . . . . . . . 45
*Zieliński Tadeusz dr.:* Społeczeństwo a muzyka w starożytności . . . . 93
Jan Kiepura a my . . . . . . . . . . . 272

## SPRAWOZDANIA


str.

*Chybiński Adolf dr.:* dr. L. Bronarski „Harmonika Chopina" . . . . 50
Pulikowski Julian „Zagadnienie historii muzyki narodowej . . . . . . . . . . . . 123
Ivan Lukaczić „Odabrani Moteti" . . . . . . . 398
*A. Ch.:* Reiss Józef „Ślązak Józef Elsner" . . . . . . . . . . . 208
*Dunicz Jan Józef:* Antoni Miller „Teatr polski i muzyka na Litwie . . . 400
*Kisielewski Stefan:* Tadeusz Zygfryd Kassern „Sonatina na fort. . . . 52
Ilza Sternicka Niekraszowa „Ojcze Nasz" pieśń . . 53
Konstanty Régamey „Treść i forma w muzyce" . . 54
Karol Szymanowski „Pieśni Kurpiowskie" zeszyt III . 209
Bacewicz Grażyna „Temat z wariacjami" . . . . 344
Józef Koffler „Variations pour piano" . . . . . . 401
*Kondracki Michał:* Kamieński Lucjan „Kaszebście Nuti" . . . . . . 125
*Laski Wincenty:* T. Czudowski „Organizacja i kształcenie zespołów śpiewaczych" . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 343
*Pulikowski Julian dr.:* Hinze Reinhold Anna. „Technische Grundbegriffe eines organisch gesunden Klavierspiels . . . 124
Henried Robert „Systematische Modulation . . . 123


## Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE


Bydgoszcz — 68, 139, 220, 351, 420. Gdańsk — 135, 218. Katowice — 65,215, 291, 351, 417. Kraków — 132, 292, 347, 412. Krzemieniec — 69, 140, 22, 294, 354. Lwów— 63, 134, 214, 350, 415. Łódź — 222. Poznań — 61, 129, 213, 348, 413. Sopoty — 296. Sosnowiec — 223, 353. Święciany — 356. Toruń — 137, 219, 419. Warszawa — 57, 127, 210, 282, 344, 408. Wilno — 67, 217, 416.

Z ORMUZU — 142, 226, 298, 359, 422

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ— 91, 144, 225, 358.

MUZYKA W RADIO — 70, 224.

KRONIKA — 72, 147, 229, 300, 360, 424.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH — 89, 175, 247, 310, 372, 436.


## VARIA


Wydawnictwa nadesłane . . . . . . . . . . . . . . 178, 373
Varia . . . . . . . . . . . . . . . . . . 180, 251
Od Redakcji . . . . . . . . . . . . . . . 252, 448
Konkursy kompozytorskie . . . . . . . . . . . . . 299, 357
Sprostowanie . . . . . . . . . . . . . . . . 437
Z prasy . . . . . . . . . . . . . . . . . . 404

# MUZYKA POLSKA

I

DWUMIESIĘCZNIK

1936

# TREŚĆ:

STEFAN ŚLEDZIŃSKI - LIDZKI. Akta Moniuszkowskie w Archiwum Konserwatorjum Warszawskiego . . 1
FELIKS STARCZEWSKI. Gustaw Roguski . . . . . 8
BOGUSŁAW SIDOROWICZ. Szkolnictwo muzyczne w świetle statystyki . . . . . . . . . . 24
KONSTANTY REGAMEY. Czy atonalizm jest naprawdę atonalny . . . . . . . . . . 32
TADEUSZ SZELIGOWSKI. O następców Moniuszki w kościele św. Jana w Wilnie . . . . . . . . 40
JERZY ORZECHOWSKI. Dysproporcje i komunały . . 43
TEODOR ZALEWSKI. Biadanie zamiast działania . . 45
SPRAWOZDANIA . . . . . . . . . . . 50

Prof. Dr. Adolf Chybiński: Harmonika Chopina — dr. L. Bronarski.
Stefan Kisielewski: Sonatina na fortepian — T. Z. Kassern.
„Ojcze Nasz" — I. Sternicka - Niekraszowa
Treść i forma w muzyce — K. Regamey.

Z RUCHU MUZYCZNEGO . . . . . . . . 57

Warszawa — Poznań — Lwów — Katowice — Wilno — Bydgoszcz — Krzemieniec. — Muzyka w Radio.

KRONIKA . . . . . . . . . . . 72

Polska — Anglja — Austrja — Francja — Hiszpanja — Italja — Niemcy — Szwajcarja — Szwecja — Międzynarodowe kongresy i konkursy muzyczne.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . . . . . . . . . . . . . 89
Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ . . . . . . . . . . . . 91

---

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W KWIETNIU 1936 R.

---

PRENUMERATA: 10,— zł rocznie; 5,— zł półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu 2,— zł.

*Adres Redakcji i Administracji:*
Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. — Telefon 2-18-16.
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1936
Styczeń - luty

Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Juljan Pulikowski, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski

Zeszyt I
(IX)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA NR. 7, M. 22
TELEFON 2-18-16 P. K. O. 18.670

STEFAN ŚLEDZIŃSKI - LIDZKI

## AKTA MONIUSZKOWSKIE W ARCHIWUM KONSERWATORJUM WARSZAWSKIEGO

Udostępnienie archiwum Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie jest jedną z najpilniejszych prac, jakie przypadły Wydziałowi Muzykologicznemu tej uczelni. Zbytecznem byłoby uzasadniać doniosłość danych, zawartych w archiwum szkoły, której profesorami lub uczniami byli wszyscy niemal najwybitniejsi muzycy polscy od drugiej połowy XIX wieku począwszy. Zanim praca ta w całości dokonana zostanie, uważam za wskazane ogłosić ważną korespondencję, dotyczącą pracy Stanisława Moniuszki na stanowisku profesora Warszawskiego Instytutu Muzycznego, tembardziej, że żadna z dotychczasowych biografij Moniuszki nie uwzględnia tych, niedostępnych dotychczas danych.

Listy, które ogłaszam, stanowią część aktów, zawartych w teczce, zatytułowanej: *Akta t: s: professora Harmonii i Kontrapunktu Instytutu Muzycznego Warszaw(skiego).*

Nr. 936 (bruljon).

Warszawa, d. 7 listopada 1860 r.

Do

W. Stanisława Moniuszki
Dyrektora Opery w Warszawie.

Od chwili kiedy powziąłem myśl być użytecznym krajowi, poświęcając moje słabe siły urzeczywistnieniu jednej z Jego potrzeb a mianowicie za-

łożeniu Instytucyi Muzycznej w Warszawie wszystkie usiłowania moje skierowane zostały do zapewnienia tejże przewodników w osobach, które gruntowną znajomością przedmiotu, zamiłowaniem swego powołania, i wielostronnem wykształceniem niezaprzeczone miałyby do tego prawo. — W tym duchu działali mieszkańcy kraju niosąc liczne a chętne ofiary na ołtarz oświaty publicznej. —

Osoba i zasługi WPana, w przekonaniu mojem są nierozdzielnie połączone z bytem Instytutu, chęć zjednoczenia Go i pożytkowania na dobro nowo tworzącej się Szkoły, była i jest ciągłą moją myślą, — w osobie Jego widziałem i widzę jedną z najpotężniejszych dźwigni. —

Nietaiłem przed WPanem mych życzeń, aby w nim zapewnić Instytutowi kierownika w oddziale wyższej Kompozycyi, Instrumentacyi oraz Śpiewu Chóralnego, którą to propozycję łaskawie przyjąć raczyłeś. —

Kiedy Instytucya zaczęła nabierać sił, zapowiadających przyszłe jej życie zasiągałem zawsze rad i pomocy WPana których mi z chęcią i poświęceniem osobistem udzielałeś. —

W obecnej chwili odwołując się do danego mi przyrzeczenia, oraz będąc wezwany przez Rząd do przedstawienia osób w skład Instytutu wchodzić mających mam honor upraszać Go najuprzejmiej w Imieniu wznoszącej się Instytucyi, abyś idąc za duchem opinii publicznej, przyjął nowy ten obowiązek dla dobra i oświaty krajowej niezbędny. —

Pojmujesz WPanie że w życiu znakomitych ludzi, są przeznaczenia wolą opatrzności wskazane, które spełnić jesteśmy obowiązani, do liczby tych przeznaczeń należy przyjęcie przez WPana nowego obowiązku publicznego kształcenia młodzieży na drodze muzyki wyższej — Imię Jego, nauka, prace, wieloletnie doświadczenie i uczucia obywatelskie nie pozwolą Mu zapewne uchylić się, od tego poświęcenia dla dobra kraju.

W końcu nadmieniam iż co się tycze godzin przeznaczyć się mających na przedmiota naukowe WPanu powierzone, takowe będą zastosowane do obecnych Jego zajęć, Jako Dyrektora Opery.

Chciej tedy WPanie spełnić swą missyę, chciej okoliczności jakieby obecnie utrudzać mogły zajęcie się nowem powołaniem załagodzić i mnie o swej decyzji piśmiennie a rychło zawiadomić — z powodu naglącego terminu otwarcia Instytutu.

Zostaję z głębokiem poważaniem WPana

Uniżony Sługa

Apolinary Kątski.

Jak wiadomo apel Kątskiego nie odniósł skutku. Odpowiedzi pisemnej, o którą prosi dyrektor Instytutu — w aktach niema, brak jest wogóle dalszych aktów aż do roku 1866. Stanowisko nauczyciela harmonji objął przez ten czas Freyer, który w roku 1866 zrezygnował z pracy w Instytucie, zatrzymując sobie tylko nadzór nad klasą organów, raczej zresztą tytularny. Prawdopodobnie Kątski zwrócił się do Moniuszki ustnie, lub użył

czyjegoś pośrednictwa, gdyż list Moniuszki, przyjmującego stanowisko nauczyciela, jest wcześniejszy od oficjalnej propozycji dyrekcji Instytutu.

(Autograf).

Do

Wielmożnego Apolinarego Kątskiego
Dyrektora Instytutu Muzycznego.

Na uczynione mnie zapytanie względem wakującej od 20 sierpnia / 1. września posady nauczyciela Harmonii i Kontrapunktu w Instytucie Muzycznym z płacą roczną siedemset rubli, mam honor oświadczyć moją gotowość przyjęcia takowej, na zasadach obowiązujących Nauczycieli według Ustawy Instytutu i za porozumieniem się z W-ym Freyerem co się tycze rozkładu Kursów Nauki.

19/31 Sierpnia 1866.

Stanisław Moniuszko.
Dyrektor Opery. —

W parę dni potem dopiero datowana jest urzędowa propozycja Instytutu, tym razem oschła zupełnie, ułożona zresztą przez sekretarza Instytutu, Krasińskiego, a tylko przez Kątskiego podpisana.

(Bruljon).

Dyrektor Instytutu
Muzycznego Warszawskiego

w Warszawie, dnia 27 sierpnia / 8 września 1866 r., Nr. 336.

Do

W. Stanisława Moniuszki
Dyrektora Opery Polskiej w Warszawie.

Ponieważ zawakowała przy tuteyszym Instytucie Muzycznym posada Nauczyciela Harmonii i kontrapunktu z płacą Rub. 600 rocznie — z dniem 1. września r. b., — mam przeto honor zaproponować WPanu przyjęcie takowey — i o Swey w tym względzie decyzyi zawiadomienia mnie oczekiwać będę.

Co zaś tyczy obowiązujących przepisów Nauczycieli takowe wiadome są WPanu — które Ustawą dla tegoż Instytutu wydaną są obięte. —

W razie przyjęcia powyższych obowiązków prosiłbym, o porozumienie się z b. Nauczycielem P. Frajer co do rozkładu kurzów przez niego prowadzonych.

Apolinary Kątski.

Po przeprowadzeniu korespondencji z Komisją Rządową Spraw Wewnętrznych i Duchownych (zawartą w omawianym zeszycie akt) i uzyskaniu zgody Dyrekcji Teatrów, Dyrektor Instytutu przesłał Moniuszce nominację.

(Bruljon).

Dyrektor Instytutu Muzycz. Warsz.
w Warszawie, d. 23 Listopada 1866 r.
Nr. 532.

Do

W. Stanisława Moniuszki
Dyrektora Opery Polskiej.

Komissya Rządowa Spraw Wewnętrz. i Duchownych Reskryptem swym z daty 7/19 Listopada r. b. za N. 42660/6149 — zatwierdziła Go na moje przedstawienie na posadzie Nauczyciela Harmonii i kontrapunktu przy Warszawskim Instytutu (!) Muzycznym z płacą roczną etatem do tey posady przywiązaną.

Zawiadamiając WPana o powyższey decyzyi Komissyi R-owej nominacyą odpowiednią przy niniéyszym przesyłam.

A. Kątski.

Podkreślić należy sprzeczność danych co do wysokości uposażenia: w liście Moniuszki 700 rb. rocznie, w liście Kątskiego — 600. W piśmie nominacyjnem jest mowa o płacy „etatem przywiązanej", przyczem w bruljonie listu sekretarz pozostawił wolne miejsce do określenia wysokości pensji i najwidoczniej po referacie u dyrektora wpisał owo dyplomatyczne określenie. Świadczą o tem poprawki w bruljonie.

Oprócz lekcyj harmonji i kontrapunktu, wprowadził Moniuszko specjalne godziny, przeznaczone na „kompozycję w praktyce", wypełniając tem lukę w programie Instytutu.

(Autograf).

10. 12. 66 r.

Szanowny Dyrektorze,

Załączam tu cztery tabelki rozkładu według wszelkiej zdaje mi się możności. Zwracam szczególnie uwagę na godzinę proponowaną 4—5 albo 5—6 Kompozycyi w praktyce, która to godzina, jako ostatnia w dniu dla uczniów i conajmniej nagląca dla mnie, może być elastyczną według potrzeby dnia i ochoty. Pomysł obrania tej godziny zaliczam do rzędu szczęśliwych natchnień. Proszę więc nie potępiać go aż do osobistego porozumienia się, które niezbędnie jest potrzebne. Upraszam więc o wyznaczenie godziny w którejbyśmy mogli spokojnie ten przedmiot opatrzyć. Może jutro ku wieczorowi od 5—9,

na usługi

S. Moniuszko.

Do listu dołączone są tabelki z rozkładem tygodniowym lekcyj w klasach męskich i żeńskich. Wynika z nich, że Moniuszko udzielał: 3 godzin tygodniowo harmonji niższej, tyleż

wyższej, 3 godzin kontrapunktu i 2 godzin owej kompozycji „w praktyce“.

W niespełna trzy miesiące po objęciu posady przez Moniuszkę znalazł się w aktach jeden z tych charakterystycznych a przykrych listów, niestety często przez Mistrza pisanych: (Autograf).

Szanowny Dyrektorze,

Z powodu wydatków towarzyszących weselu mojej córki zmuszony jestem utrudzać prośbą o moją pensję za styczeń, bez której w żaden sposób dać sobie rady nie mogę. Mam nadzieję, że Szanowny Dyrektor nie odmówi i wybaczy. —

Najżyczliwszy sługa
Dyrektora Dobrodzieja
15/2 67. S. Moniuszko.

Następne pozycje zawierają ciekawe dane co do pobytu Moniuszki w Krakowie:

(Autograf).
12/9 67 (?)

Najszanowniejszy Dyrektorze,

Bardzo mi się niepowodzi w Krakowie z powodu choroby Gruszczyńskiej. Benefisu doczekać się nie mogę, a przygotowania do koncertu na którym głównie się opieram, idą jak po grudzie. Nie wątpiąc, że Dyrektor Dobrodziej zechce uwzględnić to fatalne moje położenie, i że obecność moja w czasie examenów nie jest koniecznie potrzebna, a że examen mej klasy mógłby się odbyć przed końcem karnawału, — upraszam o łaskawe przedłużenie mego urlopu na drugie dni czternaście. —

Muzykę kościelną do fary bardzo ciekawą przywiozę. Są to psalmy Gomółki praktycznie do dzisiejszego użytku zredagowane. —

Z prawdziwym Szacunkiem
Dyrektora Dobrodzieja
wierny sługa
S. Moniuszko.

(Autograf).

Do

Wielmożnego Apolinarego Kątskiego
Dyrektora Instytutu Muzycznego.

Korzystając z udzielonych mnie urlopów z Dyrekcyi Teatru i Instytutu Muzycznego na czternaście dni, wyjechałem d. 26 mca Grudnia 1866 r. do Krakowa, w celu porozumienia się z Dyrekcyą tamecznego teatru, który na kilkorazowe moje dopominanie się o należne mi według uprzedniej umowy honorarium za prawo przedstawienia opery H a l k a, stanowczem odpowiadała milczeniem. W Krakowie dziesięć dni mego urlopu zeszły na niczem. Operę znalazłem w zupełnym nieporządku, ostatecznym niedostatku, tak że przez wzgląd na jej smutny stan naglić mi nie wypadało, a tylko ratować

swoją stratę urządzeniem koncertu. W tym celu wysłałem prośbę o przedłużenie urlopów do Dyrekcyi Teatrów i do W-go Dyrektora. Od pierwszej otrzymałem żądane przedłużenie, a zaś list Dyrektora, z powodu mej czterodniowej bytności w Pradze, szukał mnie w Krakowie, ztąd odesłany do Pragi, i z Pragi do Krakowa napowrót, tak że odmowną odpowiedź otrzymałem w ośm dni później jak wypadało i to w czasie gdy już zamiaru dania koncertów zaniechać nie było możności. W przeciągu dni piętnastu (od 13-go stycznia do 28-go) dałem takowych dwa na mój dochód, a trzeci w połowie na rzecz niezamożnych studentów, wywdzięczając się w ten sposób ich utalentowanym kolegom za przeważny udział w moich chórach. Ufam w wyrozumiałość Wielmożnego Dyrektora że korzystając z art: Kodekxu Praw, nadającego Władzom wolność uwzględnienia wyjątkowych wypadków, do takowych moje mimowolne przekroczenie zaliczyć zechce, a dwanaście dni lekcyjnych (od zakończenia examinów do 30-go Stycznia) przezemnie opuszczonych, dozwoli mnie zwrócić, za zgodą mych uczniów, w przeciągu dwutygodniowych feryi Wielkanocnych. —
13/1 mca Lutego 1867.

Stanisław Moniuszko.

Na podaniu dopisek Kątskiego:

Ponieważ przytoczone poniżej powody przez podającego uważam za usprawiedliwiające zwłokę urlopu, przeto upoważniam W-go Inspektora do wypłacenia przypadającej pensyi za dni 12-cie. A. K.

Data pierwszego listu jest najwyraźniej błędną, jest to owa prośba o urlop, o której wspomina Moniuszko w swem podaniu. W świetle tych dwu listów nabiera też innego charakteru ów benefis Moniuszki w Krakowie, który Opieński scharakteryzował, jako „udany“ (por. Opieński: „Stanisław Moniuszko“, str. 395).

Odbiciem kryzysu, jaki dotknął Instytut w roku 1868, jest następujący list:

(Autograf).

Do Wielmożnego

Apollinarego Kątskiego

Dyrektora Instytutu Muzycznego.

Ponieważ Instytut Muzyczny za staraniem Wielmożnego Dyrektora i pod jego przewodnictwem ma istnieć nadal, w przekonaniu ile tenże Instytut jest pożytecznym dla sztuki naszej w kraju, pośpieszam oświadczyć gotowość przyjęcia udziału w pracach, które Wielmożny Dyrektor uważał za stosowne powierzać dotąd mojej gorliwości. —
1868, mca Czerwca 20 d. Warszawa.

Stanisław Moniuszko.

Odpowiedź dyrektora Instytutu datowana 24 czerwca stwierdza, że propozycję tę

... z chęcią przyjmuję; — chlubne albowiem stanowisko, jakie WPan w dziedzinie muzyki zdołałeś sobie wyrobić i doświadczenie wieloletniem

poświęceniem nabyte skłaniają mnie do ofiarowania WPanu nadal w Instytucie posady Nauczyciela Klassy Harmonii i kontrapunktu z powołaniem Go na Członka Zarządu... Nadto... powierzoną WPanu zostanie klassa Kompozycyi i Instrumentacyi — wykład której to nauki niezwiększy liczby 6-ciu dwugodzinnych lekcyi na wykład powierzonych WPanu przedmiotów oznaczyć się mających...

Oba listy świadczyłyby, że między Moniuszką i Kątskim nastąpiło jeśli nie całkowite, to częściowe przynajmniej załagodzenie tych tarć, które uniemożliwiły Mistrzowi objęcie profesury w Instytucie w początkach jego istnienia.

Akta Moniuszkowskie kończy list dyrektora Instytu, zawiadamiający Radę Nadzorczą o zgonie genjalnego profesora.

(Bruljon).

25 Maja (6 Czerwca) 1872.
Nr. 93.

Do

Rady Nadzorczej Konserw. Warszawskiego.

Członek Zarządu i Professor Konserwatorjum Muzycznego, Stanisław Moniuszko w dniu 4 Czerwca r. b. życie zakończył pozostawiając wdowę i liczną rodzinę bez żadnych funduszów.

Znakomite zasługi i praca jaką zmarły niósł od samego prawie założenia naszej Instytucyi, skłaniają mnie upraszać Radę, aby w celu przyjścia z pomocą pozostałej rodzinie wydzielić jej raczyła z funduszu Konserwatorjum tytułem jednorazowego zasiłku rs. sto, oraz zezwoliła na wypłacenie wdowie ś. p. Stanisława Moniuszki przypadającą zmarłemu pensję za miesiąc Czerwiec i miesiące wakacyjne Lipiec i Sierpień.

Niezależnie od tego, dla oddania ostatniej posługi cieniom zmarłego mam honor upraszać Radę, iżby w dniu pogrzebu nie odmówiła swej obecności, przewodnicząc Instytucyi pod jej kierunkiem zostającej, oraz swej obecności na nabożeństwie w kościele Katedralnym Św. Jana w dniu 10 Czerwca to jest w przyszły poniedziałek odbyć się mającem.

Wreście Konserwatorjum dla przyjścia z pomocą pozostałej wdowie i dzieciom po ś. p. Moniuszce, zamierza urządzić koncert w Sali Ratuszowej i w tym celu mam honor upraszać Radę o wyjednanie w czasie o ile można najkrótszem pozwolenia na odbycie rzeczonego koncertu. Nadto zanoszę najpokorniejszą prośbę do Rady o wyjednanie dla Konserwatorjum zezwolenia Władzy na zbieranie składek prywatnych w całym kraju na rzecz rodziny ś. p. Stanisława Moniuszki.

List nie jest parafowany przez Kątskiego, zawiera jednak notatkę o wysłaniu z podpisem sekretarza.

FELIKS STARCZEWSKI

# GUSTAW ROGUSKI

Rok 1936 przynosi nam 15-tą rocznicę śmierci Gustawa Roguskiego. Dzisiejsze młode pokolenie muzyczne wie o nim niewiele, a przecie Roguski, który jako muzyk - pedagog przez 42 lata kształcił rzesze muzyków polskich, który wśród uczniów swych miał takich, co z czasem mieli odegrać wielką rolę w dziejach muzyki polskiej i wszechświatowej (Paderewski), ten oto wytrwały i pełny gruntownej wiedzy muzyk godzien jest bliższego poznania.

Dzięki uprzejmości p. Stanisława Roguskiego, syna Gustawa, mogę się podzielić z czytelnikami szczegółowemi, nieraz bardzo interesującemi wiadomościami o naszym muzyku.

Gustaw Roguski urodził się 12 maja 1839 r. w Warszawie. Można go rzeczywiście nazwać prawdziwem dzieckiem Warszawy. Całe jego życie związane jest bowiem z tem miastem, całe jego uczucie przykuwa Warszawa i jej Konserwatorjum.

Ojciec Gustawa — Teofil — był referentem komisji skarbu Królestwa Polskiego, a następnie prezesem Banku Polskiego, matką zaś p. Emilja z Czechowskich.

Wielkie uzdolnienie muzyczne małego Gustawa okazało się już w jego latach dziecięcych. Zadziwiał zwłaszcza jego słuch absolutny. Jako 7-mio, 9-cioletni chłopiec z łatwością rozpoznawał wszystkie akordy, choćby mu je w najtrudniejszych połączeniach i kombinacjach podawano. Wysłyszał wszystkie podwojenia lub opuszczenia tonów w akordzie, rozwiązywał bez wahania najbardziej chytre zagadki dyktanda muzycznego.

W kulturalnym domu rodzinnym znalazł Gustaw doskonałe warunki dla swego rozwoju muzycznego. Sam ojciec był wiel-

kim wielbicielem muzyki, którą uprawiał z niesłychanem zamiłowaniem; urządzał często u siebie wieczory muzyczne, a zwłaszcza — kameralne. Nadto rodzice Gustawa utrzymywali nader zażyłe stosunki z bardzo muzykalnym domem państwa Ledoux, gdzie mały Gustaw już w dziesiątym roku życia popisywał się grą na fortepianie, występując z wielką sonatą Diabellego.

Początków gry fortepianowej uczył się Gustaw u ojca, a następnie u Teodora Skapczyńskiego, skrzypka Teatru Wielkiego, muzyka, mającego opinję doskonałego nauczyciela i teoretyka, zamiłowanego zbieracza dzieł muzyki, zwłaszcza z zakresu teorji muzycznej. Skapczyński mógł zatem gruntownie zapoznać Gustawa z teorją muzyki.

W dwunastym roku życia, w sierpniu 1850 r., został Roguski przyjęty do drugiej klasy gimnazjum gubernialnego. Zajęcia szkolne nie oderwały go jednak ani na chwilę od umiłowanej muzyki. Chłopiec zaczyna nawet próbować własnych sił w dziedzinie kompozycji; pisze mszę 4-głosową, wzorowaną na mszy Elsnerowskiej oraz duet na wiolonczelę z fortepianem. Od października tegoż roku zaczął Roguski brać lekcje u E. Schwarzbacha, pianisty i kompozytora. Pod kierunkiem Schwarzbacha zaznajamia się Roguski bliżej z fortepianem i harmonją. Z tego okresu pochodzą liczne pieśni Roguskiego, wzorowane na Moniuszce i Komorowskim.

Od r. 1857 zaczyna się już samodzielniejszy okres twórczości Roguskiego, obracający się narazie w dziedzinie pieśni. Wkrótce jednak pociągnęła młodego kompozytora muzyka kościelna, ta, która winna wywoływać poważne skupienie, kierujące słuchacza ku modlitwie. Powstaje w tym okresie 4-głosowa msza Roguskiego, w której kompozytor stara się utrzymać prostotę i powagę. Kompozycją tą zainteresował się bardzo Józef Sikorski, ówczesny redaktor „Ruchu Muzycznego".

W r. 1858, ukończywszy chlubnie gimnazjum gubernialne, pozostaje Roguski nadal w domu rodzicielskim, pracując wytrwale nad kompozycją. Pisze wówczas swe pierwsze trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę.

W r. 1859 wydaje Roguski u Gebethnera swoje pierwsze dwa opusy: „Wspomnienie Ig. Komorowskiego" (śpiew z tow. fortepianu) oraz „Improwizacja" na fortepian. Z okazji tego wydawnictwa ukazała się w „Ruchu Muzycznym", redagowanym

przez Józefa Sikorskiego, następująca notatka („Ruch Muzyczny“ Nr. 30, z dn. 27 lipca 1859 r., str. 258):

„Wydanie wymienionych tu wyżej prac, przypomniało nam dość dawny już nasz zamiar polecenia uwadze publicznej młodego ich autora — bo nie od tej chwili dopiero zabieramy z nim znajomość. Przypominając czytelnikom serenadę na fortepian, dodaną do N-ru 21 naszego pisma za r. b., wymieniając kompozycje religijne, wykonywane w kościele XX Pijarów w Warszawie, dodając, żeśmy słyszeli trjo na fortepian, skrzypce i basetlę, oraz kilka drobniejszych utworów; żeśmy słyszeli o kantacie okolicznościowej — i wiążąc z tem wszystkiem nazwisko pana Roguskiego, widzimy, że owe prace oznaczone 1-ym i 2-gim N-rem dzieła, poprzedzone były innemi, w których zapewne zostało wiele z tego, co w pierwszych każdego kompozytora utworach słabego bywać zwykło, a czego w wymienionych tu wyżej pracach prawie śladu niema. Wszędzie myśl dojrzała, staranność uderzająca w jej prowadzeniu i liczne szczęśliwe punkta, z których godność pojęcia muzyki, a więc i szacunek dla niej jest widoczny. One to zapewne równie jak i potrzeba wewnętrzna popchnęły pana R. na drogę, po której radzibyśmy widzieć postępujących wszystkich, pracujących na trudno dające się posiąść imię artysty. A choć obrany ze wszelkich przyborów pomysł, nie odznacza się u pana R. uderzającą oryginalnością — ani samo nawet opracowanie, z którego widać przejęcie się autora tem, co w muzyce dzisiejszej za mistrzowskie jest uznane — to jednak tyle tam jest samoistności uczucia, tyle szlachetności, że istotnego talentu autorowi zaprzeczyć niepodobna, ani wątpić o jego przyszłości artystycznej. Talent się wzmoże, przyszłość świetna przyjdzie, byle okoliczności tak potężnie władnące talentem, rozwinięciu jego zupełnemu na przeszkodzie nie stanęły. Mniemanie nasze opieramy nie na samych w nadpisie pracach, ale i wymienionych wyżej, bo dowodzą one różnostronnego starania i różnostronność obiecują. Takich talentów, gorącą chęcią pracy podnieconych, potrzeba muzykalności naszej — a im rzadsze, tem wyżej je cenimy, mianowicie, gdy je spotykamy w młodzieńcu, mającym przed sobą czas, z sobą siły, by zajść daleko“.

W styczniu 1860 r., otrzymawszy od Ministerjum Oświaty rządowe stypendjum na wyjazd zagranicę, wyjeżdża Roguski do Berlina, gdzie zapisuje się na wydział nauk politycznych Uniwersytetu Berlińskiego. Nie nauki polityczne jednak, a kompozycja była głównym celem tego wyjazdu, nauka kompozycji u sławnego wówczas Marxa. Półtoraroczne gorliwe studja u Marxa bardzo wiele przyniosły naszemu kompozytorowi. Z chlubnem świadectwem Marxa, pełen zadowolenia wewnętrznego z osiągniętych rezultatów, wraca do Warszawy. Lecz na krótko, bowiem w r. 1862 wyjeżdża do Paryża z zamiarem odbycia dalszych studjów pod kierunkiem mistrza Berlioza.

Berlioz po zapoznaniu się bliższem z umiejętnością techniczną Roguskiego, nie widział możności nauczenia młodzieńca wiele

więcej. Poradził mu tylko, ażeby pozostał dłuższy czas w Paryżu i, korzystając z wysokiego poziomu muzycznego tego środowiska, sam sobie doświadczenia i naukę zdobywał. Chętnie stosując się do tej pożytecznej rady, Roguski pozostał w Paryżu do 1865 r.

Powróciwszy do rodzinnego miasta, zaczął Roguski nad sobą w dalszym ciągu pracować, zasięgając światłych rad E. Schwarzbacha, do którego miał wielkie zaufanie.

Kilka lat następnych było w życiu Roguskiego okresem zwiększonej twórczości muzycznej. Powstały wówczas: msza na chór męski z organem, trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, suita fortepianowa na cztery ręce, kwartet oraz kwintet smyczkowy, andante na trzy klarnety i wiele drobnych utworów (w tem 14 mazurków, 5 polonezów, 23 preludja organowe), wreszcie szereg utworów chóralnych i pieśni solowych z fortepianem. Roguski musiał się jednocześnie chwycić pracy zarobkowej. Udzielając prywatnie lekcji gry na fortepianie i nauki harmonji, wyrabiał sobie w tym kierunku coraz większą reputację, która doprowadziła do tego, że w lipcu 1873 r. Roguski został mianowany profesorem Konserwatorjum Warszawskiego, a w dwa lata później (w lipcu 1875 r.) zatwierdzony jako profesor harmonji i kontrapunktu.

Szybko zrozumiawszy potrzeby uczniów i konieczność odpowiedniego układu nauki harmonji i kontrapunktu, postanawia Roguski wespół z Żeleńskim (z którym go serdeczne łączyły stosunki) opracować dla uczniów Konserwatorjum odpowiedni podręcznik. W r. 1877 „Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycyi" była już gotowa. Władze nadzorcze uczelni uznały podręcznik ten za obowiązujący w Konserwatorjum.

W październiku 1877 r. ożenił się Roguski z p. Marją Stanowską, córką Jakóba z Kijewa (w Poznańskiem); w listopadzie 1880 r. powołany został na członka Zarządu Konserwatorjum, w grudniu zaś 1886 r. otrzymał nominację na Inspektora Konserwatorjum (po śmierci Józefa Brzowskiego). Na stanowisku tem pracował Roguski 29 lat.

Pedagogja przerwała na lat przeszło 20 pracę kompozytorską Roguskiego. Dopiero w latach 1901—1903 nastąpił okres większej twórczości. Roguski napisał wówczas około 30 pieśni, suitę na wiolonczelę i fortepian, impromptu na skrzypce i fortepian, oraz szereg drobnych utworów.

Ogólny jego dorobek artystyczny jest pokaźny: samych pieśni z fortepianem dochowało się 150 (z czego tylko 19 drukowanych), chórów męskich 17 (drukowanych 6), chórów mieszanych 5, z towarzyszeniem fortepianu 7, kameralnych instrumentalnych utworów 17 (druk. 2), religijnych 6. Słusznie pisze Jankowski w „Echu Muzycznem“ Nr. 263, z dn. 13 października 1888 r. str. 452, że

„u nas najgorzej być skromnym“. Kto nie pracuje sam nad swoją sławą, nie stara się wszelkiemi siłami o produkowanie swych utworów, lub kto własnym funduszem do ich wydania się nie przyczyni, ten doczeka się w swej tece pokaźnej liczby kompozycyj, i sława dlań przyjść może za późno“.

A dalej:

„Nie będąc samemu wirtuozem, ciężko u nas doczekać się rozgłosu. Wydawcy pomijają z zasady utwory wartościowe, a rzucają się tylko na pieśni, i to wtedy, gdy te już na estradzie wypróbowane dają rezultaty. Dziwić im się niepodobna wobec faktu, że wydawcy „Halki“ długo tracili na niej, że ze „Strasznego Dworu“ tylko mogli dać wyjątki, że Żeleński wydawał swoje kompozycje w znacznej części własnym kosztem“.

Pomimo więc, że utwory Roguskiego były niejednokrotnie wyróżniane na konkursach Towarzystwa Muzycznego, Warsz. Stowarz. Śpiewaczych i innych, są one przeważnie nieznane ogółowi i muzykom. Autor nie publikował ich, nie zaznajamiał z niemi muzyków i publiczności, pisał wskutek własnych wewnętrznych potrzeb, o nic więcej się nie troszcząc. Częste wyróżnianie kompozycji Roguskiego na konkursach muzycznych, świadczy jednak najlepiej o jego technice kompozytorskiej, jak również o pewnem, mniejszem, lub większem napięciu twórczem tego muzyka.

W Konserwatorjum jako profesor, a potem jako inspektor pozostał Roguski do 1915 r., pracując tam z korzyścią dla uczącej się młodzieży przez 42 lata.

Wojna światowa zastała Roguskiego na wsi, na Podolu. Odcięty od Warszawy, dopiero w jesieni 1918 r., znękany poniewierką i tułaczką w Rosji w czasie rewolucji bolszewickiej, powrócił do kraju, pełen marzeń i tęsknoty za Konserwatorjum i spragniony sprawiedliwego, a zasłużonego wypoczynku na ostatnie lata życia. Nie przewidział jednakże, że wojna, przynosząc zmiany, i jemu takowe przyniesie. Nowi ludzie pozajmowali stanowiska, z nimi zapanowały nowe stosunki. W mieszkaniu swojem w gmachu Konserwatorjum, zamiast swoich rzeczy za-

stał... drukarnię! Będąc z natury pełnym pogody i wyrozumiałości, pogodził się z nowym stanem rzeczy; zamieszkał u syna, a później u zięcia w cukrowni Ostrowy i tam cicho, w oddaleniu od niewdzięcznego miasta, któremu przecież oddał pracę całego swego życia, zakończył swój żywot w dniu 5 kwietnia 1921 r. na rękach żony i córki, przeżywszy blisko 82 lata. Umierał z uśmiechem na ustach, z przytomnością powtarzając, że umiera szczęśliwy.

Uczniami jego byli: Ignacy Paderewski, oraz serdeczny przyjaciel i kolega tegoż — Ignacy Cielewicz, dyrygent Filharmonji i profesor Warszawskiego Konserwatorjum — Noskowski, Marek Zawirski, teoretyk i pianista, późniejszy profesor Konserwatorjum Warszawskiego. Uczniem Roguskiego był też Józef Nowialis, późniejszy profesor i dyrektor Konserwatorjum w Kownie, organista tamtejszej katedry. (Ciekawa to postać. Litwa Kowieńska, uważając go za patrjarchę muzyki litewskiej, czci go i ceni. Popiersie jego znajduje się w Panteonie kowieńskim. W Kownie jest ulica jego imienia. Nowialis ukończył nasze Konserwatorjum w 1889 r. Umarł 9 września 1934 r.).

Co się tyczy Paderewskiego, to nader ciekawych wiadomości o czasach jego studjów konserwatoryjnych udzielił mi p. Stanisław Roguski, zaczerpnąwszy je z licznych i systematycznych notatek, jakie pozostawił o uczniach swych Gustaw Roguski. Otóż według ogólnego mniemania, profesorowie Konserwatorjum Warszawskiego nie doceniali zdolności Paderewskiego i sceptycznie się odnosili do jego talentu. Słowem — nie poznali się na nim. Roguski do tych nie należał. Był jeśli nie jedynym, to jednym z nielicznych naszych muzyków, którzy uważali Paderewskiego za wyjątkowo uzdolnionego. W skrupulatnych orzeczeniach Roguskiego z 40-letniego okresu swej pracy w Konserwatorjum (t. j. od roku szkolnego 1873/4 do 1913/14) znajdują się następujące uwagi o Paderewskim:

W roku szkolnym 1873/4 w pierwszem i drugiem półroczu: *„pilny i bardzo zdolny“*; w roku szkolnym 1874/5 niema go na liście, gdyż został z Konserwatorjum wykluczony... (!) za krnąbrność. W roku 1875/6 był na harmonji wyższej i w I-szem półroczu otrzymał ocenę *„bardzo zdolny, ale pracuje niewiele“*, a w II-giem: *„mało pracował, a bardzo zdolny“*. W r. 1876/7 i w pierwszem półroczu r. 1877/8 znowu niema Paderewskiego

na liście uczniów, natomiast w drugiem półroczu zapisany był jednocześnie do dwóch klas: na kontrapunkt niższy i wyższy, przyczem otrzymał dwie odrębne oceny, a mianowicie z kontrapunktu niższego: *„wyjątkowa zdolność, postęp nadspodziewanie znaczny“*, z kontrapunktu zaś wyższego figuruje na liście odosobnionego grona uczni z adnotacją: *„z powodu niezwykłej zdolności przeszedł z korzyścią cały kurs w nadspodziewanie krótkim czasie“*. Takich ocen zdolności, jak dwie ostatnie, nie ma żaden uczeń Roguskiego w ciągu całych 40 lat. Że zaś opinja Roguskiego o Paderewskim odmienną była od opinji innych profesorów, świadczy o tem fakt, który miał miejsce w czasie ostatecznego egzaminu Paderewskiego, w sobotę, dn. 8 czerwca 1878 r. Roguski pisze o tem w swym prywatnym, rodzinnym pamiętniku pod nagłówkiem „mój egzamin“. Na egzaminie tym Paderewski, jak i inni zapewne, otrzymał do odrobienia zadanie piśmienne i rozwiązał je celująco. Ale stała się rzecz zupełnie nieoczekiwana! Kątski zwrócił się do Roguskiego ze słowami: „to Pan mu napisał to zadanie“. Roguski, będąc trochę zapalczywy, oburzył się i zażądał powtórzenia egzaminu tego samego dnia. A że postawił sprawę niemal na ostrzu noża, Kątski musiał się zgodzić. Popołudniu więc powtórnie zebrała się cała komisja egzaminacyjna. Paderewski otrzymał od samego dyrektora nowe zadanie i znów napisał je celująco. Roguski triumfował. Egzamin musiał jednak trwać długo, gdyż Roguski, który tego dnia miał razem z żoną iść do cyrku, uprzedził żonę, że spóźni się na przedstawienie spowodu owego powtórnego egzaminu. Istotnie przyszedł dopiero pod sam koniec programu rozgorączkowany, wzruszony, ale ze zwycięską miną.

Fakt ten, jak i cały poprzedni stosunek Roguskiego do Paderewskiego, wytworzył węzły szczerej przyjaźni i zaufania Paderewskiego do swego profesora. Jeszcze w 1880 r. brał Paderewski prywatne lekcje kompozycyi u Roguskiego, następnie zaś za jego namową wyjeżdżał do Berlina. W tym czasie zapewne (niewiadomo jednak ściśle kiedy), ofiarował Paderewski Roguskiemu swą kompozycję „Valse mignonne“, oznaczoną, jako opus I, a napisaną 11 lutego 1876 r. Dedykacja wyraźnie świadczy o wzajemnych stosunkach ucznia i profesora: „powodowan wdzięcznością, ośmielam się ofiarować Panu próbkę mego talentu. Przyjęcie jej uważać będę za zaszczyt i zarazem za najlepszą zachętę do pracy“.

Chociaż słusznie dzisiejsza opinja publiczna kostycznie wyraża się o ówczesnych pedagogach Konserwatorjum Warszawskiego, wobec ich stosunku do Paderewskiego, toć przecie od opinji tej należy uchylić Roguskiego, który nietylko ocenił swego genialnego ucznia, ale i walczył o uznanie dla niego.

Do działalności pedagogicznej Gustawa Roguskiego dodać jeszcze należy, że brał on udział w układaniu repetuarów; i tak wraz z Dietrichem, Al. Różyckim i innymi opracowywał „Salon“ — zbiór kompozycyj fortepianowych wydanych u Ferd. Hoesicka; następnie „Program nauczycielski“ o czterech stopniach trudności, opracowany wspólnie z Michałowskim, Paderewskim, Al. Różyckim, Ant. Rutkowskim, oraz Sygietyńskim, wydany również u Hoesicka. Program ten utrzymywał się przez długi czas, póki go nie wyparł „Choix“ — repertuar Strobla.

Roguski cenił nadzwyczajnie Moniuszkę i uważał „Halkę“ za odpowiednią do wystawienia zagranicą (co jednakże dopiero teraz staje się faktem!). Był też nader czynnym członkiem „Sekcji im. Moniuszki“ przy Tow. Muzycznem, a przed rokiem 1900 przejrzał krytycznie i przygotował do druku „Verbum nobile“ i „Hrabinę“.

Z prac pedagogiczno - naukowych opracował Roguski krótki „Słowniczek znakomitych muzyków“, wydany u Arcta w 1906 r. w „Książeczkach dla wszystkich“, oraz przełożył Maksymiljana Hellera „Pierwsze zasady muzyki, krótko i przystępnie wyłożone“ (wydane również u Arcta w 1901 r.). Drugie wydanie podręcznika harmonji, opracowanej wspólnie z Żeleńskim, poprawione i rozszerzone, wyszło w 1899 r. u Gebethnera i Wolffa.

Wespół z Żeleńskim opracował też Roguski „Kontrapunkt“; ten jednakże nie został opublikowany. To też długo musieliśmy czekać na odpowiedni podręcznik, dopiero praca Noskowskiego wypełniła tę lukę w naszem piśmiennictwie pedagogiczno-naukowem.

## SPIS UTWORÓW GUSTAWA ROGUSKIEGO

(wydane kompozycje są w spisie zaznaczone kursywą)

### STUDJA U MARKSA W BERLINIE (1860—61.)

1 3 fugi
2 9 rond.
3 2 sonatiny
4 3 sonaty
5 1 uwertura (fortep.)

6 1 chór z akomp. fort.
7 4 menuety (kwartety)
8 Andante na orkiestrę
9 śpiew z tow. orkiestry.

## PIEŚNI SOLOWE Z AKOMP. FORT.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Warsz. | 28 | XI | 1857 | Pieśń Wygnańca |
| 2 | „ | 29 | XI | 1857 | *Pierwiosnek* |
| 3 | „ | 19 | II | 1858 | Triolet |
| 4 | „ | 6 | VIII | 1858 | Krzyż sieroty |
| 5 | „ | 12 | IX | 1858 | Ofertorium (z org.) |
| 6 | „ | 24 | XI | 1858 | Hymn do Boga (z org.) |
| 7 | „ | 14 | XII | 1858 | Pieśń do Boga (z org.) |
| 8 | „ | 1 | II | 1859 | *Wspomnienie I. Komorowskiego* |
| 9 | „ | 3 | II | 1859 | Pieśń ku czci N. M. P. (z org.) |
| 10 | „ | 28 | II | 1859 | *Łzy* |
| 11 | „ | 28 | II | 1859 | Jaskółka |
| 12 | „ | 8 | IV | 1859 | Hymn o miłosierdziu Boskiem (z org.) |
| 13 | „ | 18 | VII | 1859 | Au revoir |
| 14 | „ | 19 | VII | 1859 | *Łzy* |
| 15 | „ | 20 | VII | 1859 | *Zbieraj kwiatki* |
| 16 | „ | 25 | X | 1859 | Modlitwa do N. M. P. |
| 17 | „ | 2 | XII | 1859 | Kukułka |
| 18 | „ | 4 | XII | 1859 | Stary włóczęga |
| 19 | „ | 5 | I | 1860 | Wianki |
| 20 | Berlin | 15 | II | 1860 | Renegat |
| 21 | „ | 24 | IV | 1860 | Do oddalonej |
| 22 | „ | 24 | IV | 1860 | Kraj wspomnień |
| 23 | „ | 25 | IV | 1860 | Beaucoup d'amour |
| 24 | „ | 26 | IV | 1860 | Ma nacelle |
| 25 | „ | 10 | V | 1860 | La fille du peuple |
| 26 | „ | 19 | V | 1860 | Świteź |
| 27 | „ | 6 | XI | 1860 | *Obawa* |
| 28 | „ | 6 | XI | 1860 | Tęskny |
| 29 | „ | 7 | XI | 1860 | Die grenadiere |
| 30 | „ | 7 | XI | 1860 | C'est la bonheur de ma vie. |
| 31 | „ | 6 | XII | 1860 | Chant de dormir |
| 32 | „ | 16 | III | 1861 | Do kwiatka |
| 33 | „ | 26 | V | 1861 | Do Polek |
| 34 | Paryż | 22 | X | 1862 | Tęsknota dziewczyny |
| 35 | „ | 23 | X | 1862 | Piosnka przy kołysce |
| 36 | „ | 18 | XI | 1862 | Śpiew żołnierski nad kolebką |
| 37 | „ | 29 | XII | 1862 | Do*** |
| 38 | „ | 29 | XII | 1862 | La fleur dessechée |
| 39 | „ | 18 | I | 1863 | Pożegnanie |
| 40 | „ | 10 | III | 1863 | Rzeź Oszmiańska |
| 41 | „ | 15 | X | 1863 | Wieczorny dzwon |
| 42 | „ | 8 | XII | 1863 | L'orphelin |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 43 | „ | 8 | I | 1864 | Tęsknota za oddalonym |
| 44 | „ | 19 | I | 1864 | Wspomnienie lat wiosennych |
| 45 | Berlin | 5 | X | 1864 | Wspomnienie miejsc rodzinnych |
| 46 | „ | 5 | X | 1864 | Maroderka |
| 47 | „ | 5 | X | 1864 | Czarna sukienka |
| 48 | „ | 19 | X | 1864 | *Kukułka* |
| 49 | „ | 4 | XI | 1864 | Polka |
| 50 | „ | 4 | XI | 1864 | Narodowa nuta |
| 51 | Warszawa | 20 | I | 1865 | *Złudzenie* |
| 52 | „ | 27 | I | 1865 | Smutno na ziemi |
| 53 | „ | 29 | I | 1865 | Hymn o matce naszej |
| 54 | „ | 7 | IV | 1865 | Mój raj |
| 55 | „ | 1 | VI | 1865 | Modlitwa nieszczęśliwych |
| 56 | „ | 2 | VI | 1865 | Moja łódka |
| 57 | „ | 25 | VII | 1865 | *Nigdyż serce stęsknione* |
| 58 | „ | 6 | VIII | 1865 | Ptaszę od serca |
| 59 | „ | 26 | IX | 1865 | Modlitwa do M. B. |
| 60 | „ | 12 | X | 1865 | Do Polek |
| 61 | „ | 27 | I | 1866 | Życzenie |
| 62 | „ | 30 | I | 1866 | Wróżba |
| 63 | „ | 31 | I | 1866 | Skowronek na pobojowisku |
| 64 | „ | 10 | II | 1866 | Trzy spojrzenia |
| 65 | „ | 21 | II | 1866 | Do wymarzonej |
| 66 | „ | 22 | II | 1866 | Noc majowa |
| 67 | „ | 23 | II | 1866 | Do młodej dziewczyny |
| 68 | „ | 9 | III | 1866 | Ułan |
| 69 | „ | 27 | III | 1866 | Róże |
| 70 | „ | 13 | VII | 1866 | Pieśń bez tytułu |
| 71 | „ | 13 | VIII | 1866 | Nitka złota |
| 72 | „ | 14 | VIII | 1866 | Ideały i rzeczywistość |
| 73 | „ | 15 | VIII | 1866 | Handel! Handel! |
| 74 | „ | 9 | IX | 1866 | Modlitwa |
| 75 | „ | 13 | XII | 1866 | Kochaj, co Bóg da |
| 76 | „ | 24 | VIII | 1867 | Do ukochanej |
| 77 | „ | 14 | IX | 1867 | Czy ja cię kocham |
| 78 | „ | 24 | I | 1868 | L'étranger |
| 79 | „ | 28 | I | 1868 | Le bouton de rose |
| 80 | „ | 28 | II | 1868 | O, chciałbym umrzeć! |
| 81 | „ | 29 | II | 1868 | Porównanie |
| 82 | „ | 4 | XI | 1868 | Pieśń do Boga |
| 83 | „ | 4 | XI | 1868 | La violette |
| 84 | „ | 12 | I | 1869 | Zadąsana |
| 85 | „ | 24 | II | 1869 | Wspomnienie |
| 86 | „ | 1 | III | 1869 | Nic dla mnie świata pociechy |
| 87 | „ | 3 | III | 1869 | Precz z cierpieniem |
| 88 | „ | 4 | III | 1869 | Zwiędły wieniec |
| 89 | „ | 5 | III | 1869 | Pieśń szczęścia |
| 90 | „ | 5 | III | 1869 | *Do lutni* |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 91 | „ | 13 | V | 1869 | Modlitwa |
| 92 | „ | 30 | V | 1869 | La prière d'un enfant |
| 93 | „ | 2 | VI | 1869 | Rozstać się z tobą |
| 94 | „ | 8 | VI | 1869 | Chwila miłości |
| 95 | „ | 14 | VI | 1869 | Żądanie |
| 96 | „ | 11 | VIII | 1869 | Le rêve de ma vie |
| 97 | „ | 27 | VIII | 1869 | Co za oczy |
| 98 | „ | 31 | XII | 1870 | Piosnka Polska |
| 99 | „ | 30 | I | 1871 | Zawsze ja |
| 100 | „ | 30 | I | 1871 | Pączek |
| 101 | „ | 1 | II | 1871 | Nic drugim do tego |
| 102 | „ | 10 | II | 1871 | Żegnajcie marzenia |
| 103 | „ | 5 | IV | 1871 | Hymn do Matki Boskiej |
| 103a | „ | 29 | IV | 1902 | Kołysanka na śpiew solo |
| 103b | „ | 17 | V | 1871 | Kołysanka na kwartet męs. |
| 104 | „ | 14 | VI | 1871 | Zapomniała |
| 105 | „ | 4 | IX | 1871 | *Czyliż on zgodnie* |
| 106 | „ | 23 | XII | 1872 | *Dumka* |
| 107 | „ | 23 | XII | 1872 | Zakochana |
| 108 | „ | 2 | VII | 1873 | Dlaczego? |
| 109 | „ | 31 | XII | 1873 | Dumka |
| 110 | „ | 31 | XII | 1873 | Wspominaj mnie |
| 111 | „ | 14 | III | 1875 | Je devinerai |
| 112 | „ | 16 | III | 1875 | Barkarola |
| 113 | „ | 15 | III | 1876 | Urywek |
| 114 | „ | 3 | I | 1878 | Dumka |
| 115 | „ | 14 | II | 1901 | *Zakochana* |
| 116 | „ | 17 | II | 1901 | *Dziewczyna* |
| 117 | „ | 2 | III | 1901 | Samotna |
| 118 | „ | 24 | III | 1901 | *Czyja wina* |
| 119 | „ | 25 | III | 1901 | Cisza |
| 120 | „ | 12 | III | 1901 | *Lećcie myśli* |
| 121 | „ | 15 | IV | 1901 | *Czy słyszysz* |
| 122 | „ | 21 | IV | 1901 | Pieśń do księżyca |
| 123 | „ | 8 | V | 1901 | Podarunek |
| 123 | „ | 26 | V | 1901 | *Tęsknota* |
| 125 | „ | 7 | VI | 1901 | Łza |
| 126 | „ | 24 | VII | 1901 | Biała róża |
| 127 | „ | 28 | VII | 1901 | Wesoły chłopiec |
| 128 | „ | 29 | VII | 1901 | W domu najlepiej |
| 129 | „ | 3 | VIII | 1901 | Jedna chwila |
| 130 | „ | 8 | IX | 1901 | Jasiu, ach to ty! |
| 131 | „ | 12 | IX | 1901 | Czemu? |
| 132 | „ | 30 | IX | 1901 | Nie uciekaj |
| 133 | „ | 28 | XII | 1901 | *Piosnka ludowa* |
| 134 | „ | 30 | XII | 1901 | Nie budź się dziewczę |
| 135 | „ | 10 | II | 1902 | Tocz się dźwięku |
| 136 | „ | 4 | III | 1902 | Któż wie |

137 „ 9 III 1902 Płyńcie łzy
138 „ 19 V 1902 Tobie dziewczę moje
139 „ 2 XI 1902 Piosenka
140 „ 9 XI 1902 Prelud
141 „ 27 XI 1902 Chochlik
142 „ 28 XI 1902 Gdy w ciemnej nocy
143 „ 5 I 1903 O gdyby kwiatki znały
144 „ 12 I 1903 Prośba
145 „ 29 XI 1903 Choć nie mam pól
146 „ 19 XII 1908 Do mnie, pieśni!
147 „ 23 XII 1908 Kiedy marzysz
148 „ 30 XII 1908 Gdzież są róże
149 „ 3 I 1909 Smutne dziewczę.

## I. CHÓRY MĘSKIE.

1 14 II 1865 O salutaris
2 12 IX 1866 Fiat Domine
3 13 IX 1866 Rex Christe
4 22 VII 1866 Veni Creator
5 6 V 1871 *Na wiosnę*, (Pieśniarz, 1903)
6 17 V 1871 Barkarola (Kołysanka)
7 10 XI 1871 Cicha noc
8 9 I 1883 Hasło
9 9 I 1883 *Taki mój los* (Pieśniarz, 1903)
10 21 I 1884 *Nokturn* (Lutnia, I 40, str. 126)
11 15 XII 1893 Hasło
12 7 I 1903 *Noc w około* (Pieśniarz, 1903)
13 9 I 1903 W oddali
14 16 III 1903 *Sen* (Pieśniarz, 1903)
15 25 III 1903 *Maryś* (Lutnia,, VI 17. str. 53)
16 3 IV 1903 *Gdzie róże?* (Pieśniarz, 1903)
17 13 IV 1903 *Gdy uroczy maj* (Lutnia, V. 14. str. 69. Nr. 13)

NB. Nr. 5, 9, 12, 14 i 16 nagrodzone były na konkursie Warszawskich Stowarzyszeń Śpiewaczych w roku 1903.

## II. CHÓRY MIESZANE.

1 1857 Śpiew do Najśw. M. P.
2 10 VIII 1871 Psalm XCIII
3 16 X 1876 Modlitwa
4 14 III 1901 Na łące
5 25 IV 1901 Poeta.

## III. DUETY Z FORTEPIANEM.

1 19 X 1858 Kanon
2 5 IX 1876 Nocturn
3 8 IX 1876 Łzy
4 12 VII 1901 Ostatni kwiatek
5 17 II 1902 Duet.

## IV. TERCET Z FORTEPIANEM.

1 1 II 1886 Menu mosso.

## V. CHÓRY Z FORTEPIANEM.

1 14 X 1858 Kantata
2 19 X 1858 Kum i kuma
3 16 XII 1858 Kantata
4 9 X 1860 Kantata
5 19 IX 1872 Śpiew wieczorny
6 10 II 1873 Chór rodaków
7 17 II 1873 Chór światów.

## UTWORY FORTEPIANOWE.

1 1861 Polonez Es dur
2 17 XII 1867 Polonez a moll
3 29 VIII 1868 Polonez e moll
4 12 X 1869 Polonez fis moll
5 11 II 1870 Polonez cis moll.

* * *

1 11 XI 1861 Mazurek gis moll
2 17 XI 1861 Mazurek A dur
3 20 XI 1862 Mazurek c moll
4 22 I 1863 Mazurek e moll
5 31 I 1863 Mazurek G dur
6 23 II 1863 *Mazurek g moll*
7 28 II 1863 Mazurek d moll
8 1 XI 1864 Mazurek h moll
9 26 II 1865 *Mazurek f moll*
10 9 XI 1865 Mazurek a moll
12 22 VI 1867 Mazurek es moll
12 26 VI 1867 *Mazurek fis moll*
13 6 VII 1868 Mazurek e moll
14 3 V 1869 Mazurek cis moll.

* * *

1 8 II 1859 *Fantaisie mazurka g moll*
2 Fantaisie mazurka cis moll (niedokończ.)

* * *

1 19 I 1860 Marsz As dur
2 23 I 1860 Marche funèbre c moll
3 27 I 1860 Marche d moll
4 31 I 1860 Marche triomphal Es dur.

* * *

1 8 X 1858 *Impromptu h moll*
2 23 II 1869 Impromptu h moll
3 15 X 1869 Impromptu fis moll
4 3 II 1906 Impromptu Fis dur

5 3 II 1908 Impromptu As dur
6 5 II 1908 Impromptu d moll.

* * *

1 28 III 1859 Nokturn B dur
2 29 IX 1859 Nokturn H dur
3 8 I 1862 Nokturn Des dur
4 Nokturn Es dur (niedokończ.)

* * *

1 5 VI 1869 Prelud a moll
2 9 I 1884 Prelud E dur
3 12 I 1884 Prelud A dur
4 12 I 1884 Prelud a moll
5 5 VII 1884 Prelud a moll
6 20 VI 1889 Prelud F dur
7 28 VIII 1903 Prelud f moll
8 6 IX 1903 Prelud G dur
9 18 V 1909 Prelud es moll
10 3 IV 1909 Prelud Fis dur
11 1 VI 1914 Prelud g moll.

* * *

1 1867-69 Suita na 4 ręce niedokończ.
2 VII 1856 Barkarola
3 5 IV 1859 Rêverie.
4 3 V 1859 *Serenada*
5 6 V 1859 Ukrainka
6 1860 Nitka złota (na 1-ną rękę)
7 19 XI 1861 Żal za***
8 10 III 1862 Etude
9 23 III 1867 A. M$^{\underline{lle}}$ de C. B.
10 16 XI 1867 Tout pour Toi (na lewą rękę)
11 16 III 1869 Romance
12 21 V 1869 Wspomnienie
13 6 XI 1884 Morceau de salon.
14 13 IX 1903 Serenada
15 15 IX 1903 Mélodie.

* * *

1 16 II 1859 Kontredans
2 30 XII 1865 Kontredans
3 31 III 1866 Kontredans
4 11 I 1868 Kontredans
5 ? Kontredans.

* * *

1 3 I 1859 *Lancier*
2 14 II 1858 Mazur
3 2 II 1866 Galop.

* * *

1 1858 Polka „Pierwsza lepsza"
2 7 I 1859 Polka „Bzdurstwo"
4 7 VII 1862 Polka „Poznańska"
3 19 VII 1859 Polka bez tytułu
5 1862 Polka „Zosia"
6 28 I 1867 Polka „Żarcik"
7 7 II 1867 Polka „Biała Kamelja"
8 13 II 1867 Polka „Cesia"
9 10 XII 1867 Polka „Zefirek"
10 28 VI 1872 Polka „Nina".

* * *

1 5 III 1859 Polka - Mazurka
2 7 IV 1863 Polka „Adieu Paris".

* * *

1 2 XII 1860 *Walc „Souvenir".*
2 9 III 1867 Walc „La mélancolie"
3 4 II 1902 Walc bez tytułu.

## KAMERALNE I ORKIESTROWE.

1 3 X 1871 Sonata G dur na wiolончz. i fort.
2 10 IV 1909 Impromptu a moll na skrz. i fort.
3 16 X 1904 Suita h moll na wiolончz. i fort.
4 24 IV 1858 Trio e moll (skrz. wiolончz. i fort.)
5 16 IX 1872 Trio d moll (skrz., wiolончz. i fort.)
6 14 XI 1865 Kwartet smyczk. e moll
7 19 X 1873 *Kwartet smyczk.* a moll
8 13 VIII 1867 Kwintet A dur
9 24 II 1865 Uwertura (orkiestra) d moll
10 12 VII 1864 Trio D dur na 3 gitary
11 25 XII 1864 Warjacje A dur na 2 gitary
12 15 XI 1892 *Andante F dur* na 3 klarynety.

## RELIGIJNE, ORGANOWE Z CHÓRAMI.

1 1856-57 Msza na 4 głosy z organem F dur
2 24 VIII 1858 Modlitwa do N. M. P., chór i sola z organem
3 24 IV 1866 Kyrie na chór miesz. z organem
4 12 XI 1868 Modlitwa poślubna na chór miesz. z organem
5 27 IV 1871 Msza na chór mieszany
6 19 III 1876 Veni Creator na chór z org.
24 *preludja organowe*
Pieśń solowa z organami
„Święty Boże" na organy.

## PATRJOTYCZNE.

1 Przekład „Boże coś Polskę" na fortepian
2 „Z dymem pożarów" na chór męski
3 „U nas inaczej" — śpiew z fortep.
4 Krakus — śpiew z fortep.

5 Cztery wiwaty — śpiew z fortep.
6 Marsz akademików wileńskich (pieśń powstańców) — śpiew z fortep.
7 Pożegnanie — śpiew z fortep.
8 Duma — śpiew z fortep.
9 Westchnienie — śpiew z fortep.
10 Jeszcze Polska — śpiew z fortep.
11 Mazur Chłopickiego — śpiew z fortep.
12 Hymn legjonistów litewskich — śpiew z fortep.

LUDOWE (na śpiew z fortepianem.)

1 Od Ciechanowa
2 Od Bodzanowa
3 Od Chodcza
4 Od Sierakowa
5 Od Wieruszowa
6 Od Piaseczna
7 Od Bodzanowa
8 Powszechnie znana
9 Od Słupska (wieluńskie)
10 Od Krakowa
11 Od Szczytna (Prusy Wschodnie)
12 Od Garwolina
13 Od Gniezna
14 Od Koła
15 Od Grudziądza.

Kompozycje Roguskiego miały w swoim czasie znaczne powodzenie; jego kwartety (zwłaszcza drukowany a-moll), były wykonywane na publicznych koncertach w Konserwatorjum, przez zespoły kwartetowe zarówno muzyków zawodowych, jak i amatorów. Dotąd jeszcze grywane są w Konserwatorjum Warszawskiem w klasie kameralnej. Dużą też popularnością cieszyły się pieśni Roguskiego, chętnie śpiewane na estradach oraz jego utwory chóralne i kościelne.

Warto, by dziełka Roguskiego powróciły z zapomnienia i weszły między ludzi, swoją bowiem szlachetnością i muzykalnem ujęciem w zupełności na to zasługują.

BOGUSŁAW SIDOROWICZ

# SZKOLNICTWO MUZYCZNE W ŚWIETLE STATYSTYKI

W zeszycie 10 z r. 1935 czasopisma „Oświata i wychowanie“, wydawanego nakładem Ministerstwa Wyzn. Relig. i Ośw. Publ., ukazała się dłuższa praca p. Wiktora Czerniewskiego p. t. „Szkolnictwo artystyczne w liczbach w r. szk. 1934/35“. Praca ta skrzętnego urzędnika ministerjalnego nosi charakter publikacji półoficjalnej, opiera się bowiem na nieogłoszonych i trudno dostępnych materjałach Min. W. R. i O. P., które w tej formie dopiero pierwszy raz zostają podane do wiadomości publicznej.

Szczegółowa analiza danych liczbowych, ogłoszonych obecnie, daje bardzo ciekawy obraz szkolnictwa muzycznego w Polsce i pozwala na wyciągnięcie wniosków i spostrzeżeń, które mogłyby być wzięte w rachubę przy próbie uzdrowienia i naprawy stosunków, panujących obecnie w naszem szkolnictwie.

Z miejsca muszę podkreślić, że ogłoszone materjały nie są bezwzględnie ścisłe, a dane liczbowe tylko w przybliżeniu przedstawiają istotny stan rzeczy. Przedewszystkiem cały szereg szkół muzycznych, mimo bardzo silnego nacisku Ministerstwa, materjałów statystycznych nie przedłożył. Następnie dane, na których oparł się p. Czerniewski, pochodzą z ubiegłego roku szkolnego, nie są więc bez zastrzeżeń miarodajne dla chwili obecnej. Ustawiczne falowanie w powstawaniu i zanikaniu szkół oraz w narastaniu i kurczeniu się ilości uczniów w poszczególnych szkołach jest tak znaczne, że na przestrzeni jednego roku szkolnego mogą powstać w wykazie liczbowym bardzo poważne odchylenia. Wreszcie praca cytowana nie uwzględnia trzech pań-

stwowych szkół muzycznych, które wykazują nietylko wielką frekwencję, ale i swoisty charakter tej frekwencji. Z tych powodów uznaję materjały podane przez p. Czerniewskiego tylko za czynnik porównawczy i byłbym skłonny w każdej pozycji cytowanej liczbowo dodać pewien, w niektórych wypadkach nawet dość znaczny, procent in plus jako poprawkę.

Przechodząc do analizy bardzo pomysłowo i przejrzyście zestawionych wykazów, zwracam przedewszystkiem uwagę na wzrost ilości szkół muzycznych i równocześnie z tem idący procentowy spadek ilości uczniów. Jeżeli bowiem w r. 1930/31 było szkół 85 z 10.140 uczniami, to statystyka z 1934/5 r. opiera się na materjale ze 103 szkół i wykazuje zaledwie 8.747 uczniów. Jasnem jest na pierwszy rzut oka, że spadek ten jest b. znaczny. Jest on znamienny dla czasów kryzysowych. Nowe szkoły rodzą się jako przedsiębiorstwa prywatne, tymczasem uczniów ubywa, względnie ilość ich rozdrabnia się między nowopowstające zakłady naukowe. Sprawę wzrostu ilości nauczycieli, jaka zdawałaby się wynikać ze statystyki, (w r. 1930/31 było nauczycieli 771, w r. 1934/35 uwzględniono w spisie 834), wolałbym nie łączyć nierozerwalnie z powiększeniem się ilości szkół, ponieważ dowiedzioną jest rzeczą, że szkoły mnożą się przeważnie w dużych miastach, ale ilość nauczycieli nie wzrasta w stopniu analogicznym, ponieważ wielu nauczycieli uczy w kilku szkołach równocześnie, co się już nie daje uwidocznić tak łatwo w statystyce. Doświadczenia wskazują raczej na to, że nowo powstające szkoły starają się o ile możności pozyskać znanych, wypróbowanych i doświadczonych nauczycieli, pracujących w innych szkołach. Przynajmniej tak się z reguły przedstawia sprawa w wielkich miastach, zwłaszcza zaś w stolicy.

Aby zaś z tą sprawą skończyć definitywnie w toku niniejszych rozważań, chciałbym wyraźnie podkreślić, że problem nauczycieli byłby raczej bardziej interesujący z punktu widzenia ich wartości i jakości — niż ilości. Tego zaś problemu nie może rozstrzygnąć żadna statystyka. To też uważam, że ta częśą statystyki jest zupełnie chybiona*). Przytaczanie, że tylu a tylu nauczycieli posiada ukończoną średnią szkołę muzyczną — jako census naukowy — nie precyzuje ich wartości nauczycielskiej. Sprawa sama przez się jest zbyt poważna i zbyt skomplikowana,

*) Por. l. cit. Str. 737 pod C. Nauczyciele.

aby ją można było w ramach niniejszego artykułu rozważać w sposób zasadniczy.

Przechodzę do innego zagadnienia, wynurzającego swe oblicze ze statystyki. Jest to kwestja gęstości rozmieszczenia szkół. Sprawa ta przedstawia się tragicznie. W całej Polsce istnieje zaledwie 48 miejscowości, posiadających szkoły artystyczne. Większość tych miejscowości znajduje się w centrum kraju, w województwach południowych i zachodnich. Jeżeli zatem przeciętnie na 10.000 km² wypada zaledwie 1 miejscowość, gdzie się znajdują szkoły artystyczne, to stosunek ten nie jest na całej połaci kraju utrzymany równomiernie. N. p. w województwach wschodnich przedstawia się on jak 1:3 w porównaniu z centrum Polski, czyli że tam wypada jedna zaledwie miejscowość szkolna na 30.000 km². Są to oczywiście liczby zastraszające. A na tem jeszcze nie koniec. W rozważaniach naszych mówimy narazie o miejscowościach szkolnych. Tymczasem tu chodzi jeszcze o ilość szkół muzycznych w poszczególnych miejscowościach, bo to dopiero jest czynnikiem zasadniczym, stanowiącym o gęstości rozprzestrzenienia szkół. Dla naszych rozważań jest rzeczą drugorzędnego znaczenia, kto jest koncesjonarjuszem danej szkoły, ale nie jest sprawą błahą stwierdzenie, że w centrum kraju statystyka wykazuje 41 szkół, z tego w samej Warszawie 21, w województwach południowych 38 szkół (w krakowskiem 14, w lwowskiem 24), a w województwach wschodnich tylko 7, tak że w wołyńskiem figurują zaledwie 2 szkoły, w poleskiem jedna (!), a w nowogródzkiem dosłownie niema ani jednej szkoły. Nawet gdyby się przyjęło, że statystyka jest zbyt pesymistyczna, że nie uwzględnia niektórych szkół prywatnych, w których przecież jako tako udziela się tej muzyki, to mimo wszystko stan obecny jest całkiem niedobry. Pomijam już pośrednio z tem wiążącą się sprawę bardzo różnorodnej wartości szkół, którą ogólnie biorąc można określić krótko: im dalej na wschód, tem szkoły są gorsze.

Nie chcę też szczegółowo rozpatrywać sprawy, że szereg średniej wielkości miast w Polsce nie ma wcale szkół muzycznych, n. p. Piotrków, Łowicz, Mława, Kobryń, Pińsk, Tarnopol, Brzeżany, Jasło, Rzeszów, Ostrów Wlkp., Gniezno i t. d. Świadczy to albo o obojętności mieszkańców tych miast dla spraw muzyki, albo też o małej przedsiębiorczości kupieckiej nauczycieli muzyki. Faktem jest niezaprzeczalnym, że wielu pedago-

gów muzycznych woli biedować w Warszawie, niż pójść orać ugory na prowincji.

W tem miejscu wypada też poruszyć sprawę frekwencji uczniów, którą przejrzyście ujmuje tabelka na str. 732 cytowanego wydawnictwa. Tu znowu z całą jaskrawością występuje różnica stosunków na terenie centralnym i południowym, a w województwach wschodnich. I tak: podczas gdy w centrum państwa wypada przeciętnie po 157 uczniów na jedną szkołę, to na wschodzie kraju wynosi odpowiednia liczba przeciętna 66. Różnica nie byłaby tak zastraszająco wielka, gdyby nie fakt, że wchodzi tu też w rachubę olbrzymi obszar ziemi i stosunek jego powierzchni terenowej do obszaru, jaki zajmują województwa centralne. W tym bowiem stanie rzeczy okazuje się, że mimo stosunkowo gęstego rozsiania szkół muzycznych w województwach centralnych, napływ uczniów do nich jest proporcjonalnie o wiele silniejszy niż na obszarach, gdzie szkół tych jest niewiele. Oczywiście grają tu rolę decydującą warunki ekonomiczne i intelektualne rodziców, którzy swoje dzieci kształcą w muzyce.

W związku z tem pozostaje sprawa pochodzenia uczniów z punktu widzenia społecznego. Tabelka, zamieszczona na str. 734 wielokrotnie cytowanej pracy, została wprawdzie opracowana na podstawie danych z przed pięciu lat, nie może zatem ściśle odpowiadać stosunkom dzisiejszym, jednakże jako materjał porównawczy i informacyjny — spełnia swe zadanie w sposób wystarczający. Wynika z niej bowiem niezłomnie, że w kraju nawskroś rolniczym, jakim jest Polska, najmniejszy procent uczących się muzyki pochodzi ze sfer rolniczych, bo tylko 4,4%, natomiast największy odsetek dostarczają wolne zawody i służba publiczna, do których autor statystyki zalicza wojskowych, lekarzy, adwokatów, nauczycieli i urzędników państwowych. Tej kategorji uczniów można się doliczyć 36,5%. Reszta przypada na przemysł, handel i urzędników komunikacji (poczta, kolej). Przyczyny tej dysproporcji są jasne. Zależą one nietylko od warunków ekonomicznych, ale też i intelektualnych. Wieś ma nietylko trudniejszy dostęp do szkół muzycznych niż miasto, ale ma też zarazem bez porównania mniej zrozumienia dla konieczności kształcenia młodzieży w muzyce. Ośmieliłbym się sią zaryzykować twierdzenie, że w tej dziedzinie jest wpływ na wieś czynników intelektualnie względnie wysoko stoją-

cych, jak dwór, ksiądz, nauczyciel, instruktor P. W. i t. p. stanowczo niewystarczający. Na tem polu wychowania narodowego czeka nas jeszcze wielka praca, tembardziej, że zaległości, jakie należy odrobić, są ogromne.

Najciekawsze dla muzyków i dla życia muzycznego w kraju są dane liczbowe, odnoszące się do poszczególnych klas nauczania w szkołach muzycznych. Wprawdzie autor, dążąc do jaknajskrupulatniejszej dokładności, wiele rzeczy, nie będąc prawdopodobnie fachowcem - muzykiem, przedstawił niejasno, a wiele szczegółów wprost pogmatwał (jak n. p. naukę przedmiotów teoretycznych), naogół jednak przedstawiony przez niego materjał pozwala na ogólne zorjentowanie się w panujących w tej dziedzinie stosunkach. Uderza przedewszystkiem olbrzymia przewaga uczących się gry na fortepianie nad uczniami innych klas instrumentalnych czy wokalnych. Wykaz podaje 3.712 uczniów-pianistów, z czego tylko 887 mężczyzn, a aż 2825 kobiet. Coprawda z wykazu statystycznego nie można się dowiedzieć, ilu z tych uczniów studjuje grę na fortepianie jako przedmiot główny, ilu zaś jako przedmiot uboczny, dodatkowy; nie zmieni to jednak istoty rzeczy, że w stosunku do fortepianu ilość uczących się na instrumentach smyczkowych, wynosząca 1.253 osób, z czego mężczyzn 977, a kobiet tylko 276, pozostaje prawie dokładnie w stosunku 1:3. Autor zadał sobie trud obliczenia ilości klas dla poszczególnych instrumentów, i w związku z tem ilości uczniów; wyniki tych jego obliczeń są dla nas conajmniej zastanawiające.

We wszystkich szkołach muzycznych całej Polski jest zaledwie 15 klas gry na wiolonczeli, w nich zaś kształci się tylko 42 uczniów. Gdyby się nawet przypuściło, że dane te są bardzo niedokładne i gdyby się dodało uczniów ze szkół państwowych, których — jak to wyżej zaznaczyłem — statystyka nie uwzględnia, to i tak stosunek wiolonczelistów do skrzypków jest bardzo niekorzystny. Jeżeli się przyjmie — a wolno napewno tak przyjąć — że conajmniej połowa uczących się nie dojdzie do rezultatów poważnych, to licząc pełny kurs nauki gry na wiolonczeli przeciętnie na lat sześć, otrzymamy zaledwie 3—4, a w najlepszym razie 5 absolwentów na pokrycie zapotrzebowania artystycznego. Czy tu nie nasuwa się poważna wątpliwość, czy to nie jest nieco za mało nawet jak na nasze obecne skromne

potrzeby? Jeszcze gorzej przedstawia się sprawa kontrabasistów. W 6 klasach w całej Polsce przebywało ledwie 14 uczniów. Tu chyba nie trzeba bliższego dowodzenia, jak mały jest ten rezerwoar rezerw, przeznaczonych na uzupełnienie naturalnych luk w naszych orkiestrach i zespołach.

Jeszcze tragiczniej wyglądają w świetle liczb klasy instrumentów dętych. Tu stosunkowo najlepiej przedstawia się liczbowo nauka gry na klarnecie. Liczba 13 na całą Polskę, nawet dla szkół prywatnych, wydaje się jednakże stanowczo zbyt niska. Flecistów było jakoby tylko 9, waltornistów 3, trębaczy 11, puzonista rzekomo ledwie jeden! Jeśli się weźmie pod uwagę, że większość uczących się gry na instrumentach dętych, (ogólnie podano liczbę 103 osób), stanowią elewi i młodsi szeregowi z orkiestr wojskowych, to dopiero wtedy widzi się, jak ważną rolę mają stale niedoceniane orkiestry wojskowe w uzupełnieniu kadr, grających na instrumentach dętych w orkiestrach symfonicznych i dętych, tak licznych w całym kraju. Nie będę chyba dalekim od prawdy sądząc, że każdy niemal z lepszych instrumentalistów tej kategorji przeszedł przez wojsko, względnie przez orkiestry wojskowe; któż bowiem z „cywilów" z dobrej woli chce się uczyć gry na którymś instrumencie dętym i ilu takich amatorów możnaby znaleźć w Polsce, nawet biorąc w orbitę naszych rozważań państwowe konserwatorja muzyczne. Wyjątki nie obalają reguły! W tej dziedzinie życie muzyczne polskie nie wygląda różowo. Nie chcę bynajmniej umniejszać zasług orkiestr wojskowych, muszę jednak wskazać na fakt dobrze zresztą znany, że instrumentaliści kształceni w orkiestrach wojskowych, mimo wielu zalet, nabywają dzięki specyficznym warunkom pracy wiele takich wad, dzięki którym tylko z trudem przyjmowani są do poważnych, mających poważne zadania i cele, orkiestr symfonicznych. Z pouczającej zatem statystyki wynika, że i na tem polu trzeba przeprowadzić zasadnicze zmiany, zmierzające do uzdrowienia i naprawy anormalnych stosunków panujących obecnie, w pierwszym zaś rzędzie zachęcić młodzież, przedewszystkiem w gimnazjach i innych średnich zakładach naukowych, do uczenia się gry nietylko na popularnych, domowych niejako instrumentach jak skrzypce i fortepian, ale i na tych stosunkowo rzadziej grywanych instrumentach, bez których nie można sobie wyobrazić istnienia nowoczesnej orkiestry.

W końcowej części swych rozważań chciałbym też bodaj pokrótce wspomnieć o nieznośnej a modnej bolączce szkół muzycznych, jaką jest nauczanie t. zw. rytmiki. W tej formie, w jakiej rytmika, zwana też plastyką albo rytmoplastyką, bywa przeważnie nauczana w szkołach muzycznych, nie ma ona nic wspólnego z muzyką. Są specjalne szkoły rytmiki i tańca artystycznego, nad któremi nie chciałbym się tu zatrzymywać, a w których nauczanie tego lub innego systemu rytmiki może być usprawiedliwione, albo nawet pożądane; wprowadzanie jednak tego przedmiotu w jakiejś wykrzywionej, koszlawej postaci do szkół muzycznych jest niczem innem, jak tylko schlebianiem modzie, a zarazem trickiem obliczonym na zysk. (Oddają się temu przedmiotowi z namiętnością, typową dla swej płci, przeważnie kobiety, wykazując frekwencję większą, niż w klasach skrzypiec i śpiewu. — O ile bowiem gry na skrzypcach uczyło się tylko 276, a śpiewu 493 kobiet, to na rytmikę uczęszczało aż 579 kobiet, podczas gdy mężczyzn wykazuje statystyka zaledwie 22. Mam dane na to, że ilość kobiet zajmujących się tym wątpliwej wartości przedmiotem jeszcze stale wzrasta, podczas gdy liczba mężczyzn maleje.

Zaznaczam, że mówię tu tylko o klasach rytmiki, „doczepionych" do szkół muzycznych, nie biorę zaś wcale w rachubę przy niniejszych rozważaniach specjalnych szkół tańca artystycznego i rytmiki, w których liczba kształcących się kobiet przekracza 600, przy zaledwie 11 podanych w statystyce mężczyznach. Wnioski są chyba zbyteczne!

W ten sposób skreśliłem ogólnie stan szkolnictwa muzycznego, tak jak on się przedstawia na podstawie danych statystycznych. Zdaję sobie doskonale sprawę z tego, że rozważania powyższe nie wyczerpują zagadnienia. Nie poruszałem prawie zupełnie sprawy nauczania przedmiotów teoretycznych, nie wziąłem pod uwagę nauczania śpiewu solowego, chóralnego, ponieważ materjał statystyczny jest nieścisły; nie dotknąłem ani jednem słowem spraw organistowskich, bo to jest zagadnienie odrębne i całkiem specjalne; nie mogłem się też szczegółowo zająć różnicami organizacyjnemi a tem samem wartością szkół, ponieważ wykraczałoby to poza ramy niniejszego artykułu. Jeżeli jednak przytoczyłem szereg powyższych liczb i jeżeli, opierając się na nich, wyciągnąłem pewne wnioski, to uczyniłem

to jedynie w tym zamiarze, aby wskazać główne wady i trudności naszego szkolnictwa muzycznego.

Usiłowałem wykazać, że dla podniesienia ogólnej kultury muzycznej w kraju koniecznem jest z jednej strony — pociągnięcie ku muzyce wsi i propagowanie muzyki wśród młodzieży, z drugiej zaś — rewizja stanu rozmieszczenia czyli t. zw. gęstości szkół na terenie całego kraju. Oczywiście, że w związku z temi problemami musi iść problem, bodaj czy nie ważniejszy jeszcze, reorganizacji nauczania muzyki. Ale to już sprawa, wyłamująca się ze ścisłej statystyki i nie dająca się przedstawić w liczbach suchych, dokładnie wymiernych. Musi ją regulować życie kulturalne narodu!

---

KONSTANTY RÉGAMEY

# CZY ATONALIZM JEST NAPRAWDĘ ATONALNY?

(Luźne uwagi)

Sprawozdanie z praskiego Festivalu, wykonanie w Warszawie i Lwowie utworów Józefa Kofflera, jedynego w Polsce konsekwentnego reprezentanta szkoły schönbergowskiej, wreszcie ostatnio śmierć Albana Berga — wznieciły nową falę zainteresowania tak mało naogół u nas znanemi i badanemi kierunkami atonalnemi w muzyce. Zagadnieniu temu poświęcona jest zagranicą ogromna literatura, wszystkie niemal możliwe argumenty pro i contra zostały już wykorzystane — nie sądzę więc, by uwagi, które tu przedstawiam, miały zawierać jakieś nowe i oryginalne oświetlenie problemu; wobec tego jednak, że w nielicznych dyskusjach, jakie w sprawie tej muzyki toczą się w Polsce, zapoznaje się przeważnie niektóre dosyć istotne aspekty zagadnienia, chciałbym na te właśnie aspekty zwrócić uwagę.

Na wstępie — pewne zastrzeżenia. Słowa *atonalizm* będę używał na określenie wszystkich kierunków muzycznych, wykraczających poza tonalność i politonalność, o ile zaś będzie mi chodziło specjalnie o szkołę Schönberga, będę posługiwał się terminem: technika 12-półtonowa. Drugie zastrzeżenie: uwagi te są skierowane nie przeciw *twórczości* atonalistów, w której jak zawsze będzie o wartości decydował talent, ale przeciw *teorji* muzyki atonalnej. Rozróżnienie to jest bardzo istotne, gdyż, zdaniem mojem, większość zarzutów stawianych wogóle muzyce atonalnej, godzi nie w twórców i ich dzieła, ale w teoretyków tę twórczość opisujących, nawet w tym wypadku, gdy w jednej osobie łączy się kompozytor i teoretyk. Wypadki że artysta błędnie uzasadnia swoją własną twórczość są tak częste.

Dalsze uwagi wyjaśnią bliżej na czem polega według mnie różnica między atonalizmem kompozytorów a atonalizmem muzykologów.

W związku z tym podziałem wyróżniam dwa źródła genetyczne muzyki atonalnej. Pierwszem źródłem jest intuicja twórcza, którą cechuje naturalna dążność do wzbogacania faktury, do poszukiwania coraz to nowszych środków muzycznych. Chromatyzm nadał większą giętkość i zmienność linji muzycznej, rozwijającej się w czasie; nowością jeszcze bardziej wzbogacającą konstrukcję było przeniesienie tego zjawiska w aspekt współczesności: zamiast ustawicznego zmieniania tonacyj, operowanie kilkoma tonacjami równocześnie — politonalizm. Początkowo przejrzysta, oparta na dwu tylko, pokrewnych zazwyczaj tonacjach, faktura politonalna komplikowała się coraz bardziej, dając w rezultacie kontsrukcje tak złożone, tak wieloplanowe, iż nietylko przy bezpośredniem słuchaniu, ale nawet przez analizę teoretyczną nie jesteśmy już w stanie wyróżnić poszczególnych „wątków tonacyjnych". Otóż czy stan taki jest atonalnością? Nie jest to wcale wnioskiem koniecznym i jeszcze do tego zagadnienia powrócimy, narazie zaś rozważmy, dlaczego stan taki *uznano* za atonalny.

Wpłynęły na to właśnie powody natury teoretycznej, drugie źródło genetyczne muzyki atonalnej, oparte już nie na intuicji twórczej, ale na *myśleniu* teoretycznem, ulegającem charakterystycznym dla całej umysłowości naukowej ostatnich 20—30 lat tendencjom rewizjonistycznym. Rewizji poddano właśnie pojęcie tonacji, uznając je za czystą *konwencję*, wobec czego nic nie stało więcej na przeszkodzie do wyjścia poza ramy tonacji w praktyce twórczej. Głównemi argumentami, mającemi dowieść konwencjonalności systemu tonalnego, mają być dwa fakty: istnienie na Wschodzie innych niż w Europie systemów tonalnych, oraz to, że i w Europie przez tyle czasu istniała muzyka poza systemem dur-moll. Czy to są naprawdę argumenty nieodparte? Astronomja również przez tyle czasu istniała przed systemem kopernikańskim. Czy to znaczy, że system ten jest konwencjonalny i nie obowiązujący? Powiedzą mi na to, że powyższe fakty nie są porównywalne, bo w sztuce niema konsekwentnego rozwoju jak w nauce, i melodje gregorjańskie nie są brzydsze lub mniej prawidłowe dlatego, że nie są oparte na tonacjach dur i moll. Ale taki zarzut będzie wynikał z po-

mieszania pojęć, gdyż w danym wypadku nie chodzi o ocenę estetyczną, tylko o sam fakt istnienia pewnych zależności między dźwiękami, o to, że również gregorjańskie tonacje oparte były nietylko na pewnych abstrakcyjnych spekulacjach teoretycznych, ale także na żywem poczuciu, dzięki czemu były „zrozumiałe" nietylko dla specjalistów. W większem jeszcze stopniu na takiem poczuciu oparte były późniejsze dur i moll, wobec których tonacje kościelne były pewnem stadjum rozwojowem. Nie chodzi o to, czy ten rozwój był stopniowem odkrywaniem jakiejś idealnej tonacji, czy też polegał na wytwarzaniu wciąż nowego wyczuwania związków pomiędzy dźwiękami — ważnem jest, że odbywał się drogą naturalną, wbrew teorjom i spekulacjom oficjalnym i, jeśli nawet był kreacją psychiczną, narzucał się z pewną koniecznością jako wymagalnik ducha epoki, a więc nie mógł być dowolną konwencją, *umową;* był natomiast odczuwany jako naturalny i oczywisty przez wszystkich ludzi, należących do tej samej epoki i kultury. O ile będziemy uważali systemy tonacyjne za bezpośrednie wytwory (częściowo przynajmniej) psychiki danego ludzkiego zbiorowiska w danej epoce, zrozumiemy różnice pomiędzy tonacjami współczesnemi a dawniejszemi, europejskiemi a wschodniemi — zrozumiemy, że niema sensu upierać się jedynie przy systemie dur-moll, ale — że też nie można wogóle *odrzucać* tonacji jako takiej. Rozmaite cywilizacje wytworzyły rozmaite tonacje, ale żadna cywilizacja nie stworzyła muzyki poza tonacjami wogóle. Przytem zbyt często zapoznaje się fakt, że nawet najróżniejsze znane nam tonacje zdradzają pewną wspólność konstrukcyjną, pewne minimum podstawowe jednakowe dla wszystkich. Fakt ten również skłania do wątpliwości w to, czy tonacje są czystą konwencją. Nie można wprawdzie udowodnić, że systemy tonacyjne dadzą się à priori uzasadnić, ale przez to nie jest jeszcze udowodniona teza o ich konwencjonalności.

Obecnie w nauce wogóle panuje obawa przed twierdzeniem czegokolwiek w sposób definitywny, przyczem się częstokroć popełnia zasadniczy błąd metodologiczny: obawiając się stwierdzić cośkolwiek kategorycznie, twierdzi się kategorycznie, że wszystko jest konwencjonalne, jakkolwiek takie twierdzenie bynajmniej nie jest prawidłowym wnioskiem z przesłanki poprzedniej. To też gdy się mówi, że nie można dowieść, iż systemy tonalne nie są konwencją, nie wynika z tego wcale,

że jakikolwiek wymyślony system tonalny (byleby był zamknięty w sobie) jest słuszny i dla wszystkich odczuwalny. Zwróćmy się znowu do analogji naukowych. W fizyce współczesnej np. nikt nie twierdzi, że wszystko się dzieje tak jak jest w teorji; jednakowoż teorja ta sprawdza się na faktach doświadczalnych i pozwala przewidywać zjawiska, w każdym razie kryterjum jej wartości jest nietylko niesprzeczność i ekonomja założeń, ale również zgodność z faktami doświadczalnemi. Jeśli więc nawet ta teorja jest konwencjonalna, nie jest *dowolna*. O to samo chodzi przy tonacji, która jest ujęciem pewnych faktów psychofizycznych, znacznie bardziej „psycho-" niż „fizycznych". Ujmowania mogą być rozmaite w zależności od zmienności owej psychiki, albo też od mniej lub więcej głębokiego jej zrozumienia — ujmowania te jednak nie mogą być dowolne, nie mogą zmienić samych faktów.

Niezależnie od tego, czy pewne związki będziemy opisywać metodami harmoniki tradycyjnej, riemannowskiej czy schönbergowskiej — nie będziemy mogli zaprzeczyć istnienia tych związków tonalnych. Jeśli one będą nawet bardzo skomplikowane i wielokierunkowe, nie wolno nam ich zapoznawać, bo się je *odczuwa*. Nie można mówić, że odczuwanie tonacyj dur i moll jest skutkiem konwencjonalnych założeń teoretycznych, bo wiemy, że te tonacje rozwinęły się wbrew zasadom teoretycznym. Na gruncie czystej konwencji nie byłoby nawet zrozumiałe ustalenie się teoretyczne tych tonacyj. Ani dur ani moll nie mają w swej konstrukcji teoretycznej nic takiego coby je wyróżniało spośród innych tonacyj kościelnych. Jeżeli więc zwyciężyły, to dlatego, że już od dawna panowały w psychice europejskiej.

I nie jest tu istotne, że ten lub ów teoretyk, ten lub inny geńjalny twórca przyczynili się do tego zwycięstwa i ciągle przyczyniają się do nowości w tej dziedzinie. Nawet najgeńjalniejsi reformatorzy operują pewnem minimum związków *ogólnie* odczuwanych, istniejących już *przed* dziełem, a nie wynikających dopiero z niego. Inaczej byłoby błędne koło. Nie może jakaś konstrukcja opierać się na zasadach, które mają z tej konstrukcji dopiero wynikać. To też słuchając dzieł atonalnych, operujemy jednak dawnemi przyzwyczajeniami i właśnie w tem pozornem nieliczeniu się z „naturalnemi" napięciami energetycznemi tonów odnajdujemy źródło nowych i świeżych wrażeń estetycznych. Teoretycy atonalizmu z tą tezą się nie

godzą, twierdząc, że podobne reagowanie na muzykę atonalną jest tylko stanem przejściowym, w którym nie umiemy jeszcze uwolnić się całkowicie od nawyków atawistycznych, ale że takie podejście do sprawy jest niewłaściwe i że przyszłe „atonalne" pokolenia będą słuchały muzyki w całkowitem uniezależnieniu od asocjacyj tonalnych.

Oto sceptyczni konwencjonaliści zdradzają w tym momencie jakąś mistyczną niemal wiarę w to, że przyszłe pokolenia będą pojmować muzykę tylko w stylu systemu 12-półtonowego. Jest rzeczą znamienną, że szkołę Schönberga z „muzyką przyszłości" identyfikują przedewszystkiem muzykologowie, gdyż istotnie ze wszystkich tak licznych kierunków muzyki współczesnej jest to system pod względem *teoretycznym* najbardziej odrębny, nowy i zwarty. Ale czy to ma dowodzić, że *praktyka* muzyczna pójdzie w tym kierunku? Czy utwory atonalistów przy słuchaniu tak radykalnie różnią się od innych dzieł muzyki współczesnej? Ciekawem jest jak małe zdobycze nawet wśród awangardy czyni technika 12-półtonowa poza szkołą wiedeńską. I ilu wybitnych twórców współczesnych wyzbyło się jej nawet po chwilowem „zaadoptowaniu". Pomińmy nawet fakt, że w dziejach sztuki niema konsekwentnej linji rozwojowej i zdarzają się zupełnie nieoczekiwane reakcje; przyjmijmy, że muzyką przyszłości będzie ten kierunek, który da największe możliwości wzbogacenia środków muzycznych. Czy muzyka atonalna w oświetleniu, jakie jej dają teoretycy, takie możliwości zawiera?

Wzbogacanie środków nie polega koniecznie na ich powiększaniu, nagromadzaniu. Prymitywizm lub ostatnie odmiany neoklasycyzmu, pomimo pozornego ograniczenia środków, wynikają z dążności do dania nowych przeżyć estetycznych, do nowych konstrukcyj formalnych (np. interesujące zagadnienie dynamizmu, wynikającego z kontrastu między staremi i nowemi stylami w dziełach neoklasycznych). Sztuki plastyczne, w których elementy formalne mają ubogi dynamizm, dla wzbogacenia konstrukcji sięgają po pierwiastki pozaformalne, jak dający się ewentualnie wyczuć ruch osób lub przedmiotów przedstawionych (co powoduje odtwarzanie takich przedmiotów nawet w czysto formalnem malarstwie), niekiedy nawet *ruch psychiczny,* polegający na tym a nie innym wyrazie twarzy, który danej masie plastycznej nadaje wyraźne napięcie w tym a nie innym kierunku. Otóż muzyka (która się też podobnemi poza formalnemi
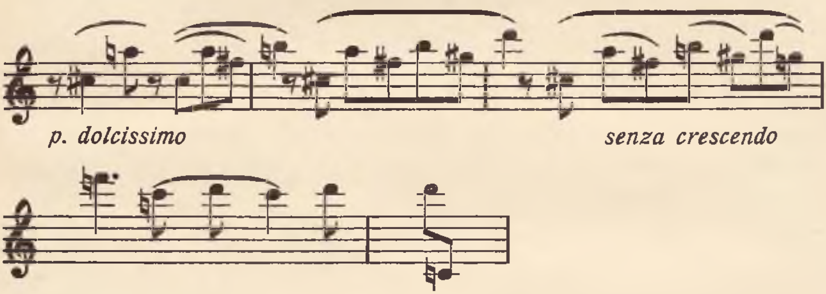
dynamizmami posługuje, por. moją broszurkę „Treść i Forma w muzyce", str. 31—32), ma pozatem w tonacjach wspaniałe zasoby dynamizmów wewnętrznych. Dlaczegoż właśnie kierunek, który ma reprezentować najbardziej konstruktywistyczne tendencje w muzyce, te dynamizmy odrzuca, głosząc równorzędność 12 tonów skali chromatycznej. Wprowadza wprawdzie zamiast tego nowy (czy tak bardzo nowy?) czynnik formotwórczy, „motyw podstawowy" — „Grundgestalt"; wprowadza też nakaz operowania wyłącznie tym motywem i rugowania wszelkiej przypadkowości, wszelkich elementów formalnych z tego „Grundgestalt" nie wynikających, ale w ten sposób, pomimo złudzeń teoretyków, dawnych dynamizmów nie zastępuje, a to z dwóch powodów: 1) jeżeli według koncepcji konwencjonalistów potrzeba było wieków, aby system dur-moll stał się ogólnie odczuwany, w jaki sposób prawidłowość uwarunkowana przez „Grundgestalt" ma być odrazu odczuta, jeżeli tę „Grundgestalt" poznajemy dopiero w dziele, które mamy zrozumieć? 2) przyjmijmy nawet, że odczuwamy tę prawidłowość konstrukcji opartej o motyw podstawowy, — *ale co określa ustosunkowanie tonów wewnątrz „Grundgestalt"?* Przecież wobec absolutnej równorzędności tonów, teoretycznie interwale nie mają żadnej cechy wyróżniającej, pomiędzy sąsiedniemi dźwiękami nie zachodzą żadne związki. Jakżeż jest możliwa wówczas nietylko jakakolwiek konstrukcja, ale wogóle odczucie motywu podstawowego jako scharakteryzowanej jakościowo jedności? Jak jest możliwe w tych warunkach *stworzenie* tego motywu? Chyba jedynie można go wymyśleć, wykalkulować tak, aby potem wszystko się dobrze „układało". Ale podobnego postępowania (które niestety zdaje się dosyć często zdarzać wśród schönbergistów), jako ex definitione nieartystycznego, nie możemy tu brać pod uwagę.

A jednak, powiedzą mi oponenci, nietylko Schönberg, Webern, Berg, ale również Strawiński, Honegger, Hindemith, Szymanowski i inni piszą atonalnie i pomimo to w ich muzyce wyczuwamy nietylko wewnętrzną prawidłowość, ale niekiedy nawet zniewalającą konieczność estetyczną. Bynajmniej temu nie przeczę, jestem nawet entuzjastą twórczości Berga, ale też nie uważam tej muzyki za absolutnie atonalną. Wszystkie wymienione wyżej utwory możnaby było określić jako „ultrapolitonalne". Nie znaczy to bynajmniej, że opierają się one na wielkiej ilości używanych równocześnie tonacyj dur i moll. Przypomi-

nam, że tonalność według mnie, nie jest wykraczaniem poza ramki nieliczno-harmonicznych schematów dur-moll, ale polega najogólniej na istnieniu pomiędzy dźwiękami pewnych związków funkcyjnych, odczuwanych już *przed* utworem.

Nowość więc i twórcza oryginalność nie będzie polegała na wytwarzaniu takich napięć, ale na nowem konstruowaniu i operowaniu temi *przedtem znanemi i odczuwanemi napięciami* w wieloplanowy i wielokierunkowy sposób.

Trudno jest zanalizować dokładnie na czem polegają te napięcia i związki. Będą to nietylko dawne asocjacje dur-moll, nietylko czysto akustycznie tłomaczące się zestawienia kolorystyczne, ale chociażby też takie czynniki, jak rozpiętość interwalów i (nie obawiam się powiedzieć tak heretyckiego dla współczesnych teoretyków zdania) stopień dysonansowości lub konsonansowości. Zwróćmy uwagę — jako na charakterystyczny przykład — na znany, tak zwarty i pełny wyrazu temat podstawowy I części (Rondo) Suity „Lulu" Albana Berga:




Świadome operowanie wzrastającemi interwalami jest tu oczywiste i wzrost napięcia dynamicznego zawartego wyłącznie w rozpiętości tych interwalów (senza crescendo) jest wyraźnie odczuwany. Ale nietylko o rozpiętość tu chodzi. Jakżeż inny byłby efekt, gdyby w skoku końcowym zamiast $d^3$ — $c^1$ byłoby $d^3$ — $d^1$. Jest tu wyraźnie zużytkowany kontrast pomiędzy interwalem dysonującym, a interwalem par excellence konsonującym jak oktawa. Oczywiście nie można dowieść, że takie właśnie były intencje Berga; konsekwentny Schönbergista powie, że to są momenty nieistotne, ważne jest w jaki sposób potem zużytkowuje kompozytor ten motyw. Mam jednak przekonanie, że we wrażeniu jakie wywiera muzyka Berga, te mo-

menty są jedne z najistotniejszych. Jeszcze wyraźniejsze są te fakty, to operowanie w niezwykły sposób znanemi związkami, w muzyce atonalistów, nie należących do szkoły wiedeńskiej. Występuje np. z taką oczywistością w twórczości Szymanowskiego.

* * *

Reasumując, uważam, że możemy zachować termin *atonalność* i mówić o równorzędności 12 tonów skali chromatycznej jedynie, jeżeli te pojęcia będziemy uważać za wygodniejszy opis potencjonalnej *możliwości* swobodnego, nie liczącego się ze schematami dawnych tonacyj, operowania temi dźwiękami, nie zaś jako stwierdzenie faktycznego braku związków między tonami. Trudność zanalizowania i wytłómaczenia tych ogromnie skomplikowanych i wielokierunkowych napięć, które cechują każdy niemal moment utworu współczesnego sprawia, że łatwiej jest opisać takie dzieło jako atonalne, to znaczy, nie stosujące się do żadnych *reguł* dawnych systemów tonalnych i harmonicznych. System zaś 12-półtonowy nie jest kanonem, który ma zreformować związki międzytonowe, ale poprostu pewną bardzo ścisłą techniką, *schematem formalnym*, takim jak dawne formy kontrapunktyczne. Wobec tego nie można tej techniki uważać, jak to czynią wrogowie atonalizmu, za zniszczenie muzyki wogóle, ale też nie można jej uważać za jedyną podstawę muzyki przyszłości. Kto chce, może pisać tą techniką, tak jak nikomu nie zaszkodzi pisać np. fugi. Nie można jednak twierdzić, że tylko fugi są prawdziwą muzyką, oraz że w fudze jej schemat kontrapunktyczny jest jedyną zasadą konstrukcyjną.

TADEUSZ SZELIGOWSKI

# O NASTĘPCÓW MONIUSZKI W KOŚCIELE ŚW. JANA W WILNIE

Wśród licznych kościołów wileńskich św. Jan odgrywa rolę Panteonu wileńskiego. Tu wznoszą się kamienne nagrobki ku czci Mickiewicza, Syrokomli, Odyńca, rektora Uniwersytetu biskupa Strynowskiego, tutaj z wysokości chóru patrzy skromne popiersie Moniuszki. Znakomity autor Halki był właśnie organistą w tym kościele. Karjerę organisty rozpoczął po powrocie z Petersburga w 1843 r. Był to — jak na ówczesne poglądy — krok bardzo odważny w czasach, gdy praca jeszcze hańbiła człowieka. A cóż dopiero praca organisty. Biograf Moniuszki — Wilczyński streszcza ówczesne poglądy na zawód organisty w ten sposób: „Wszak *dławić dudy* zwykłe nieuctwo".

Dziś uważamy na szczęście, że skromne stanowisko Moniuszki przyniosło nietylko duży honor Wilnu, ale co więcej, stało się symbolem duchowej kultury miasta. Chwała ta spadła na gród Gedymina dość niezasłużenie. Bo któż się interesował w owym czasie talentem Moniuszki i kto go popierał? chyba jeden proboszcz kościoła św. Jana. Kim był ten człowiek, jakie miał zainteresowania, nie wiemy. Biografje o nim milczą. Czy Moniuszko stanowisko swoje zyskał dzięki przypadkowi, czy też proboszcz św. Jana wiedział z jakim artystą miał do czynienia? Za tą drugą koncepcją mógłby przemawiać ten fakt, że poprzednikiem Moniuszki w kościele św. Jana był Wiktor Każyński, ten sam, który w Petersburgu w konkurencji z Moniuszką zwyciężył i został dyrektorem teatru aleksandrowskiego. Źródła wileńskie z lat 1837—40 podają, że Każyński był niezwykle uzdolnionym muzykiem i doskonałym dyrygentem. Publiczność

lubiła jego sztukę. Z „Notatek z podróży po Niemczech odbytej“ (1845) Każyński okazuje się człowiekiem bardzo inteligentnym, oczytanym i przesiąkniętym kulturą zachodnią. Zdolności kompozytorskie Każyńskiego nie były zapewne zbyt wielkie, ale jego kwalifikacje techniczne wzbudzają szacunek. Był to człowiek niewątpliwie wybitny.

Objęcie stanowiska w kościele św. Jana przez Każyńskiego nastąpiło przypuszczalnie około 1838 r. Jak długo Każyński pozostawał na tem stanowisku, czy Moniuszko został organistą bezpośrednio po opuszczeniu posady przez Każyńskiego, nie jest pewne. Nie o to zresztą chodzi. Rzuca się w oczy fakt, że w ciągu kilkunastu lat przy organach kościoła św. Jana zasiadali dwaj wybitni muzycy: Każyński i Moniuszko. Czy to było rzeczą przypadku? Być może. Ale niema żadnych dowodów na to, aby tego rodzaju posunięcia nie były zrobione celowo. Kto mógł być ich promotorem? Tylko proboszcz parafji. W tym czasie Uniwersytet wileński od kilku lat był zamknięty i żadnego wpływu na te sprawy mieć nie mógł.

Nazwisko proboszcza (lub proboszczów) 1838—1845 jest interesujące dla ustalenia jakie powody i przyczyny działały, że bezpośrednio po sobie na stanowisko organisty Świętojańskiego powołano dwu wybitnych muzyków, wychodzących daleko ponad ówczesną przeciętną polskiego organisty.

To jest historyczna strona sprawy, nie bez znaczenia i dla dzisiejszych stosunków. Kościół św. Jana, tak blisko i chlubnie związany z postacią Moniuszki, jest szczególnie predestynowany do odegrania w muzyce kościelnej Wilna wybitnej roli. Kościół ten jest dzisiaj t. zw. uniwersyteckim. Uniwersytet jest w pewnej mierze moralnym opiekunem świątyni. Te zatem dwa czynniki: kościelny i naukowy — winny decydująco wpływać na kształtowanie się muzyki w kościele św. Jana. Starożytna Jagiełłowa świątynia mogłaby się stać odrodzicielką i ośrodkiem muzyki kościelnej miasta i całej prowincji.

Muzyka byłaby w dużej mierze zależna od organisty kościoła. W tem rzecz, aby to stanowisko podnieść w hierarchji, a następnie obsadzać ludźmi o bardzo wysokich kwalifikacjach. Wybór winien być szczególnie troskliwie dokonany. Rozstrzygnięcie tego, kto ma być tym organistą, należałoby spowodować drogą konkursu. Z pomiędzy konkurujących, odpowiednie jury wybierałoby odpowiedniego kandydata. Tego rodzaju zwyczaj

wprowadzony na stałe, przyniósłby bardzo wiele korzyści. Nietylko wzbudziłby wśród organistów całej Polski zainteresowanie konkursem, ale gwarantowałby również dopływ wybitnych sił, a temsamem wprowadzenie czynnika świeżości w dość mało przewietrzane życie muzyczne wileńskiego partykularza. Współudział Uniwersytetu miałby bardzo duże znaczenie prestiżowe. W ten sposób stanowisko organisty kościoła św. Jana mogłoby stać się pewnego rodzaju formą wyróżnienia. Kto przebył na niem pewien czas, dawałby tem samem gwarancję swego wysokiego poziomu muzycznego. Jeśli Wilno w zakresie muzyki wydało kilka niepospolitych talentów twórczych, temwięcej należy starać się o stworzenie odpowiednich warunków dla ich rozwoju w przyszłości. W zakresie muzyki kościelnej należy również zdobyć się na położenie fundamentalnych podstaw pod jej rozkwit. Jednym z tych filarów byłby organista kościoła uniwersyteckiego pod wezwaniem św. Jana.

JERZY ORZECHOWSKI

# DYSPROPORCJE, KOMUNAŁY...

II.

I. Ambasadorowie sztuki polskiej. Najlepsi, najpopularniejsi, znani najszerszym kołom publiczności w kraju, a zwłaszcza zagranicą, godni największego poparcia czynników miarodajnych (?), zajmujących się propagandą zagraniczną, dyskontujący łatwe zachwyty przy poparciu foxtrottujących i tangujących dam — słowem CHÓR DANA — niechaj już raczej śpiewa, zamiast udzielać wywiadów o swej działalności. Nie zaprzątałbym czytelników „Muzyki Polskiej" sprawami tego zespołu, gdyby nie wywiad, udzielony przez kierownika reporterowi „Kurjera Czerwonego". Trudno traktować serjo „wywiady", ogłaszane w tym organie, wsławionym przez Wiecha, ale tym razem nie chodzi tu o ten sławny dział, lecz o wynurzenia p. Daniłowskiego na temat nowego wyjazdu zagranicznego jego zespołu. Dowiadujemy się z nich o wielkiem znaczeniu dla muzyki tang i foxów, o doniosłej roli, jaką odegrają w perspektywie historycznej cenne kompozycje p. Dana. Otóż tańce te dadzą nowy impuls dla twórczości muzycznej przyszłych pokoleń, impuls, który p. Daniłowski przyrównał ni mniej, ni więcej, jak do bliżej nieokreślonych „menuetów Bacha"!!!

Czy niema w tem wszystkiem cokolwiek przesady i odrobiny bezczelności?

II. Ze złotej serji „Sport polski a kultura polska" podaję wyciąg z artykułu prasy sportowej o mistrzostwach łyżwiarskich w jeździe figurowej, w Niemczech.

... „przykrzejsze są komentarze (naturalnie od dalekiego miejsca, zajętego przez reprezentację Polski) prasy niemieckiej, która z odrobiną ironji i zadowolenia stwierdza, że reprezentanci polscy wykonywali swoje popisy pod dźwięki niemieckich pieśni ludowych. Odpowiedzialność za ten nietakt reprezentantów polskich (ładni reprezentanci polscy!) spada na Polski Związek Łyżwiarski, który nie zainteresował się w czas programem zawodników. Zarząd PZŁ. powinien przy dźwiękach marsza niemieckiego podać się do dymisji".

Sprawa nabiera specjalnego smaczku, gdy się doda, że rezultatem tej wyprawy jest jedno piąte miejsce i jedno szesnaste i ostatnie (!) uzyskane przez szumną reprezentację Polski. Niedopieczeni reprezentanci z kulturalnym zakalcem! Ale zarząd PZŁ. nie poda się do dymisji. Przeciwnie, uzyska napewno jeszcze nie jedną subwencję z pieniędzy państwowych na

wywóz z Polski kwiatków kulturalnych i na przywóz odpowiedniej ilości ostatnich miejsc. Wszystko w imię tężyzny duchowej i fizycznej narodu.

III. P r o p a g a n d a i p r o f a n a c j a. Rozpętanie przy pomocy radja całych potoków muzyki różnego rodzaju, nauki, przemówień politycznych i poetyckich uczyniło każdego posiadacza głośnika redaktorem odpowiedzialnym własnego „dnia radjowego". Ingerencja właściciela tego strasznego sprzętu polega przeważnie na trzymaniu głośnika w ruchu cały dzień, bez względu na to, co płynie z aparatu, bez względu na to, co się dzieje w domu.

Ongiś przyzwyczajano nas do wysłuchiwania arcydzieł twórczości muzycznej w innej atmosferze. Na koncert przybywaliśmy jak na uroczystość, cisza i skupienie wytwarzały nastrój, w którym wielkie dzieła symfoniczne zyskiwały na znaczeniu, ujmowały powagą, mogły działać bez przeszkód, mogły bez przeszkód rozwijać zawarte w sobie piękno muzyczne. Istniały jeszcze wówczas salony, gdzie w skupieniu, w atmosferze prawdziwie „kameralnej" uprawiano muzykę komnatową, najintymniejszą, ale najbardziej z całej twórczości muzycznej czułą na milieu wykonywania.

Dziś gramy w brydża przy dźwiękach Missa Solemnis, pochłaniamy obiad wraz z oratorjum Haendla, kłócimy się przy współudziale Brahmsa czy Schuberta, a Chopin towarzyszy czytaniu Wallace'ów. Muzyka stała się nietylko rzeczą codzienną, ale poprostu brzęczeniem, na które czasem raczymy zwrócić uwagę. Największe skarby ducha ludzkiego stale i systematycznie profanowane są przez ludzi, którzy nie dorośli do ich przyswojenia. Może być, że radjo jest „cennym czynnikiem popularyzacji muzyki", nie wiem tylko, czy dużo na tem zyskała muzyka. Może być, że ilość akustycznie rozprowadzonej w atmosferze muzyki jest dziś większa niż kiedykolwiek, ale ile z tej muzyki trafia do słuchacza? Od lat kilku czekam, że przecież kierownictwo stacyj radjowych zacznie zwracać uwagę na wychowanie swych słuchaczy w rozgraniczaniu tego, co przystoi kulturalnemu radjocie, że stworzy jakiejś formy społeczne posługiwania się radjem, tak jak minione wieki stworzyły koncert i t. p. Ale „nikt nie woła!", tak, że chciałoby się krzyknąć nieraz (mam za ścianą u sąsiada taki niemilknący aparat) za jednym z publicystów: „Stworzyliście psa, stwórzcie kaganiec!"

IV. Z A I K S i d e m o k r a c j a. Piękną lekcję zasad stoprocentowej demokracji mieli, zebrani na dorocznem walnem zgromadzeniu, członkowie ZAIKSU. Na sali wszystkie stany (z pięciu sekcyj), nieomal wszystkie wyznania, rasy (z przewagą jednej). Atmosfera b. gorąca — wybory tych, którzy będą mieli wpływ na repartycję. Na nieszczęście (dla widzów) mimo, że zebranie nazywało się „walnem" do walenia nie doszło. Za kulisami wrzała agitacja, bufet szafował nietyle kiełbasą, co wódką. Wreszcie wybrano zarząd związku a u t o r ó w i k o m p o z y t o r ó w !!! O demokracjo z bezpośredniem tajnem itd., wogóle pięcioprzymiotnikowem głosowaniem! Kompozytor Hersz Rybka, autor znakomitego tanga „Wazelina" miałby w tym związku tyleż głosu, co twórca dziewiątej symfonji, a Hemar tyle, co Homer, jeśli nie więcej od niego.

Wedle praw zaiksowych minuta Kataszka jest warta tyleż (dobre i to) co minuta Szymanowskiego. O demokracjo!!!

---

TEODOR ZALEWSKI.

# BIADANIE, ZAMIAST DZIAŁANIA

W poprzednim zeszycie „Muzyki Polskiej" ukazał się artykulik „Dysproporcje, komunały", w którym autor, p. Jerzy Orzechowski, przedstawił „migawkowy bigosik refleksyj" o stanie sztuki muzycznej w Polsce. Choć autor zastrzega się na wstępie, iż jest wrodzonym optymistą i nie chce pisać „na gorzko", jednak cały jego artykulik przepojony jest goryczą i robi wrażenie rozdzierania szat nad notorycznem zresztą u nas upośledzeniem spraw kultury i sztuki.

Nie mam przyjemności znać p. Orzechowskiego i nie zdołałem dowiedzieć się, czy jest czynnie zaangażowany w naszem życiu muzycznem, czy też tylko z boku, z drwiącym uśmieszkiem Mefista, obserwuje nasz „bigosik" muzyczny. Jednak śmiem twierdzić, że p. Orzechowski reprezentuje stanowisko, a raczej „mentalność" aż nadto rozpowszechnioną wśród muzyków i dlatego — typową.

P. Orzechowski nieźle dobrał przykłady, „przejechał się" po sporcie, wylał trochę żółci na „zdobywców" szczytów Kaukazu, przypiął łatkę Operze Warszawskiej, ale, irytując się na komunały wypowiedziane niedawno z trybuny sejmowej, sam skończył... *komunałem.* Bo przecież końcowa apostrofa jego, że „czas najwyższy nie wymagać, ale *żądać*, aby każdemu złotemu, wydanemu na sport, odpowiadał złoty na potrzeby kulturalne społeczeństwa..." — jest niczem innem, jak beznadziejnym, zupełnie jałowym komunałem.

Żądać może tylko ten, kto ma siłę i jest przekonany, że dzięki tej sile znajdzie posłuch i zaspokojenie swych żądań. W innych warunkach żądanie, choćby najbardziej stanowcze i buńczuczne, jest zwykłym „kiwaniem palcem w bucie", które nikogo nie przestraszy, conajmniej — ubawi. Siłą muzyków byłaby aktywność, niezłomna wola wywalczenia sobie stanowiska równorzędnego choćby... sportowcom, konsekwentna, niestrudzona działalność, oparta o przemyślany, realny plan. Tymczasem...

Każdy muzyk jest przeświadczony (i słusznie!), że złe rzeczy dzieją się z jego sztuką: straciła ona autorytet i urok, mało kogo pociąga, stała się kłopotliwym spadkiem czasów minionych, otoczył ją jakby mur obojętności. Ale zamiast zabrać się z pasją i furją do burzenia tego muru, zamiast tworzyć natychmiast warunki, sprzyjające rozwojowi muzyki, —

większość muzyków opuściła ręce, biada i rozpacza, leje łzy „na gorzko" i „na słodko", czasem subtelnie ironizuje lub przyjmuje postawę tragicznych samotników i... nic nie robi. W ukryciu ducha zaś liczy, że przyjdzie jakaś czarowna chwila, gdy zrządzenie Opatrzności lub dekret władzy naraz zrówna muzyków ze sportowcami, otworzy kasy państwowe ze złotemi, stworzy orkiestry symfoniczne i opery, konserwatorja i chóry oratoryjne, zastępy świetnych artystów itd., itd. W tej bierności i oczekiwaniu cudu upływają lata, front muzyczny stoi w miejscu, o ofenzywie nikt nie myśli, długotrwała zaś defenzywa jest czynnikiem rozstroju i demoralizacji. Jeżeli zestawimy bilans muzyczny w dziedzinie organizacyjnej z ostatnich kilkunastu lat, powinno ogarnąć nas przerażenie jak żółwim, wprost niedostrzegalnym krokiem posuwamy się naprzód: zaiste tempo „largo lugubre", marsz — rozłożony na 100 lat.

Ta właśnie postawa całkowitej bierności, ten minorowy ton żalu i melancholji, który jęczy i płacze w artykuliku p. Orzechowskiego, są dla mnie typowe w obecnych nastrojach muzyków. Osobiście nie sądzę, aby należało robić sceny zazdrości sportowcom lub donośnym głosem domagać się „złotych". Zamiast tego trzeba przystąpić, i to zaraz, natychmiast, do realizacji konkretnych, istniejących przecież, planów aktywizacji naszego życia muzycznego. Trzeba przestać mówić i biadać, a zacząć — d z i a ł a ć.

Niełatwa to sprawa! W naszej bierności przyzwyczailiśmy się potulnie i skromnie stać na uboczu, grzecznie przyjmować wszystko to, co nam z łaski rzucono. Doszło do tego, że z opinją muzyków nikt się nie liczy i o najistotniejszych sprawach muzycznych, decydują ci, którzy o muzyce i jej potrzebach nie mają zielonego pojęcia. Godziliśmy się z tem, że o muzyce symfonicznej decydują buchalterzy i handlowcy, o operze stołecznej urzędnicy podatkowi, o.. zresztą poco wyliczać, lista byłaby długa. Nawet urząd państwowy, zdawałoby się powołany do strzeżenia powagi i godności stanu muzycznego, czasem niezbyt serjo traktuje muzyków. Głośny był niedawno drobny, ale jakże charakterystyczny fakt: na wniosek Konserwatorjum Warszawskiego p. Minister W. R. i O. P. udekorował orderem Polski Odrodzonej pianistę Józefa Hoffmana, jednego z najznakomitszych muzyków polskich. Na tej bądź co bądź wyjątkowej uroczystości polskie sfery muzyczne reprezentował... wszędobylski impresarjo H. Markiewicz.

Ale mimo istnienia tego „dziedzicznego obciążenia" twierdzę, że rozkwit muzyki, wydatne podniesienie naszej kultury muzycznej, może być tylko wynikiem aktywnej, powiedziałbym b o j o w e j*) postawy samych muzyków. Dopóki muzyk będzie tylko zazdrościł mistrzom od pingponga, szczypiorniaka lub boksu, to doprawdy nikt nie przejmie się jego żądaniami i żalami. Najpierw musi on sam uwierzyć w wagę i wartość swej pracy zawodowej, sam sobie uświadomić czego chce, do czego konkretnie dąży i jakiemi drogami zamierza osiągnąć postawiony cel.

Dlatego wydaje mi się, że pismo tej miary, co „Muzyka Polska" musi nie ustawać w dążeniu do rozruszania biernej dotąd, apatycznej masy muzyków, a przynajmniej jej wartościowszych elementów. Trzeba obudzić tę

*) Autor zastrzega się, że nie jest terorystą i prosi nie brać tego wyrazu dosłownie.

uśpioną siłę, wykazać, że postęp w dziedzinie kulturalno - muzycznej zależy przedewszystkiem od postawy samych muzyków, a potem dopiero od czynników zewnętrznych. I dlatego wszelka krytyka, nawet bardzo dowcipna lub złośliwa, jest mało warta, jeżeli jednocześnie nie zawiera konkretnych wskazówek, co i jak należy czynić, żeby... dysproporcyj nie było.

Łaskawy czytelnik, jeżeli nie poprzestał tylko na przeczytaniu tytułu tego artykułu, zapewne pomyśli: przyjacielu, ganisz bezpłodną krytykę, a właściwie sam nic innego nie czynisz. Śpieszę go zapewnić, że właśnie teraz pragnę przedstawić mu kilka myśli *konkretnych*.

Większość muzyków, szczególnie tych — ze stolicy, ma chore oczy, jest — krótkowzroczna. Wskutek tego, mając ograniczone pole widzenia, nie ogarnia wzrokiem całości zagadnień naszego życia muzycznego, lecz tylko jego fragmenty, najbliżej leżące i najłatwiej dostrzegalne. Fragmenty te urastają do rozmiarów niewspółmiernych do ich aktualnej wagi, przesłaniają wszelkie inne zagadnienia o wiele istotniejsze dla całości i skupiają na sobie uwagę wszystkich, aczkolwiek tę uwagę należałoby przenieść w całkiem innym kierunku. Nie umiem sobie inaczej wytłómaczyć faktu, że sprawy: Opery Warszawskiej, Filharmonji Warszawskiej lub inne tego typu, są uważane za alfę i omegę naszego życia muzycznego, a załamanie się jednej z takich instytucyj — za kompletny krach naszej kultury muzycznej.

Daleki jestem od niedoceniania wagi tego rodzaju placówek, jednakże nie sądzę aby przekształcenie Opery na Operetkę, lub zamknięcie Filharmonji, lub trudności na innych odcinkach lokalnych — koniecznie miałby być katastrofą naszego życia muzycznego. Jeżeli pragniemy coraz wyższego poziomu kultury muzycznej, to decydować o nim będzie nie poziom nielicznej, jakże często zblazowanej garstki t. zw. elity, nie ilość reprezentacyjnych imprez pod różnemi protektoratami itp. lecz *przeciętny poziom wyrobienia i wrażliwości muzycznej społeczeństwa jako całości.* A na tym zasadniczym odcinku niestety wciąż nie wybraliśmy metody postępowania, wciąż drepczemy w miejscu, wciąż zamiast myśleć i pracować nad całością, pasjonujemy się szczególikami, szafujemy werbalizmem.

Tymczasem wytyczne i kierunek zasadniczych prac są aż nadto wyraźne. Spróbujmy je skonkretyzować.

1. Żywy ruch muzyczny, konsekwentna akcja kulturalno - muzyczna musi przedewszystkiem opierać się na zespole ludzi, poświęcających się całkowicie i z powołania pracy muzycznej czyli na muzykach zawodowych. Poziom zawodu, stopień przygotowania fachowego każdego muzyka (śpiewaka, organisty, pedagoga etc.) decydują o wartości i wynikach jego pracy. Każda praca zawodowa musi być wykonywana nie przez niedouczonego dyletanta, lecz przez jednostkę o pełnych i sprawdzonych kwalifikacjach. Zasada ta winna być przestrzegana w każdym zawodzie, nie wyłączając muzycznego. Można się spierać o formy rozwiązania tego zagadnienia, można dyskutować, czy przyjąć koncepcję izb muzycznych, czy zadowolnić się ustawą o ochronie zawodu muzycznego, czy oprzeć się o dobrze zorganizowany związek zawodowy, czy wreszcie szukać innych rozwiązań. Ale na jakąś koncepcję trzeba wreszcie zdecydować się.

Pytanie: *Kiedy nastąpi uporządkowanie zawodu muzycznego i kot troszczy się o załatwienie tej sprawy?*

2. Przygotowaniem do zawodu zajmuje się szkoła: ona jest odpowiedzialną za wykształcenie fachowe, za poziom i kwalifikacje przyszłych zawodowców. Musi też uzbroić ich w maximum wiedzy i umiejętności, czyniąc to na podstawie przemyślanych i wypróbowanych programów.

Obok szkół o nastawieniu ściśle zawodowym, muszą istnieć szkoły o zadaniach umuzykalniających, przeznaczone dla tych, którzy nie zamierzają pracować zawodowo i traktują muzykę, jako jeden z elementów ogólnego wykształcenia.

Nie posiadamy w Polsce ustalonych typów szkół, ani jednolitych programów nauczania. Zdążyliśmy kilka razy, na różne sposoby, przerobić statut Konserwatorjum Warszawskiego, natomiast dotąd nie zdecydowaliśmy się na jakieś rozwiązanie całokształtu zagadnienia szkół muzycznych.

Pytanie: *Kiedy nastąpi uporządkowanie szkolnictwa muzycznego, ustalenie typów szkół i programów nauczania?*

3. Liczba miłośników muzyki wśród starszego pokolenia jest szczupła, zrozumienie dla spraw sztuki — niewielkie. Kadry przyszłych miłośników muzyki mogłyby wyjść tylko z pokolenia młodego, jeżeli potrafimy odpowiednio nastawić jego zainteresowania. W związku z tem nabiera specjalnej wagi praca muzyczna wśród młodzieży: obudzenie jej wrażliwości muzycznej, wyrobienie zrozumienia wartości artystycznych wymaga systematycznych i wytężonych wysiłków. I to od pierwszych do ostatnich lat kształcenia młodzieży.

Pytanie: *Czy dostatecznie dużo robimy, aby wychowanie muzyczne w szkołach ogólno-kształcących było wystarczające i dawało trwałe wyniki?*

4. Miernikiem zamiłowań muzycznych społeczeństwa jest nie ilość koncertów w stolicy, ani liczba występów zagranicznych znakomitości, lecz samoistna, często ukryta praca kółek amatorskich, niepozornych zespołów śpiewaczych, orkiestr strażackich, fabrycznych itp. Te wszystkie komórki tworzą ruch muzyczny, krzewią kult do *żywej* muzyki tam, gdzie niema filharmonij, oper, koncertów mistrzowskich i gdzie toczy się jakże szare życie. Zaryzykuję twierdzenie, że rola tych ubożuchnych i skromnych placówek jest dla ogólnej kultury muzycznej niepomiernie większa, niż reprezentacyjnych instytucyj stołecznych. Dlatego trzeba ich pracę otoczyć specjalną opieką, zapewnić im fachowych doradców, budzić ich ambicję, tworzyć dla nich repertuar wartościowy, słowem — ułatwić im pracę wszelkiemi sposobami.

Pytanie: *Co zrobiliśmy, aby amatorski ruch muzyczny miał sprzyjące warunki rozwoju?*

5. Rozwój radjofonji otworzył nowe możliwości dla pracy kulturalno-muzycznej. Dziś jest bezpornem, że radjo daje nie tylko rozrywkę, lecz jest potężnym czynnikiem wychowawczym. Dlatego można wymagać, aby i na odcinku muzycznym radjo spełniało tę rolę wychowawczą.

Trzeba przyznać, że kierownictwo muzyczne Polskiego Radja wykazuje dużo dobrej woli i nie ustaje w inicjatywie. Lecz wszystkie usiłowania raczej idą w kierunku podniesienia poziomu artystycznego produkcyj mu-

zycznych, natomiast dotąd nie widać wyraźnej koncepcji o nastawieniu muzyczno - wychowawczem.

Pytanie: *Czy radjo jest wyzyskane i bierze dostateczny udział w pracy nad podniesieniem poziomu naszej kultury muzycznej?*

* * *

Czytelnik wybaczy, że, dążąc do pewnych skrótów myślowych, uciekłem się do formy jakby retorycznych pytań. Każde z postawionych pytań stanowi pasjonujący temat do kilku artykułów. Narazie chodziło mi tylko o podkreślenie i wysunięcie kilku konkretnych problemów, według mego skromnego zdania, najistotniejszych, palących, w obecnej chwili — decydujących o przyszłości.

Zakończyć pragnę pytaniem pod adresem sprawcy mego artykułu — p. Jerzego Orzechowskiego: czy zgadza się z moją oceną przedstawionych problemów, jako najistotniejszych, a jeżeli tak — to czy nie sądzi, że lepiej by było, gdyby muzycy zabrali się jaknajszybciej do ich konkretnego rozwiązania na równinie mazowieckiej, pozostawiając Kaukaz i wysokogórskie wycieczki w kierunku trybuny sejmowej — zawodowym alpinistom?

# SPRAWOZDANIA

D r. L u d w i k B r o n a r s k i : Harmonika Chopina. — Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1935. — 8⁰, VI 480 stron (522 przykładów nutowych.)

Z oryginalności a potem ze znaczenia harmoniki Chopina dla rozwoju harmoniki XIX wieku zdawano sobie sprawę zawsze, choć świadomość co do tej kwestji niezawsze była ogólna. Rzadko i niezawsze szczęśliwie rozpatrywano pewne dorywczo wybrane szczegóły, częściej wypowiadano sądy „syntetyczne", nie poprzedzone systematyczną i metodyczną analizą wszystkich dzieł Chopina, będącą jedyną drogą do rzeczowego poznania, a wślad za niem do wartościowych wniosków. Stąd jedne cechy tej harmoniki widziano w przejaskrawionem, inne w zbyt matowem świetle, a nie zabrakło i takich kwestyj licznych i zasadniczych, których wogóle nie oświetlono. Miarą tego stanu rzeczy jest słynna książka Ernesta Kurtha, „Die romantische Harmonik", w której Chopin zajął z niezrozumiałych powodów jaknajmniej miejsca, nie bez szkody dla tej bardzo wartościowej pracy. Coprawda wiele spraw utrudniało uzyskanie jasnego wglądu w cały kompleks problematów harmoniki Chopina, jak np. jednostronność założeń teoretycznych, nieopracowanie harmoniki klasyków i wczesnych romantyków i t. d. Wogóle dotychczasowa literatura zajmująca się „stylem harmonicznym" poszczególnych kompozytorów jest nad wyraz uboga. W tej literaturze jednakże pierwsze miejsce zajmuje ze względu na rozmiary i wyniki praca D-ra Ludwika Bronarskiego o harmonice Chopina, praca, która — możemy to powiedzieć odrazu — posiada nie tylko wielką ale równocześnie bardzo wszechstronną wartość, ponieważ, dotycząc muzyki nowszej, odda równie wielkie przysługi nauce i sztuce, teorji i praktyce. Muzykolog, teoretyk w ściślejszem i ogólniejszem tego słowa znaczeniu i nauczyciel harmonji i kompozycji skorzystają z niej w równie wielkiej mierze, nie mówiąc już o tem, że książka D-ra Bronarskiego, nie mająca dla siebie wzorów, staje się klasycznym przykładem, jak należy tego rodzaju tematy opracowywać. A więc i pod tym względem znaczenie tej pracy jest w najwyższej mierze produktywne, o ile autorzy podobnych prac będą odznaczali się tą samą ścisłością badawczą, nie pomijającą żadnego szczegółu, tą samą dokładnością w traktowaniu materjału po jego całkowitem, wręcz pamięciowem opanowaniu, nie mówiąc już o zdolnościach wyjścia poza to, co dotychczas ujęto w systemy harmonji, zwracające się najczęściej ku „praktyce", zawsze — mimo

największej nawet objętości, — tylko ogólne i zawsze spóźnione. Dodać tu jeszcze należy zupełnie wyjątkową sytuację osobistą autora, panującego także nad dźwiękową stroną zagadnień harmoniki Chopina, będącego „dodatkowo" także pianistą, który tę osobistą zaletę oddaje na rzecz nauki. W takiej sytuacji można przystąpić do wyczerpującego przedstawienia tematu, zwłaszcza gdy się posiada wyborną metodę pracy naukowej, uzyskaną w słynnem fryburskiem seminarjum muzykologicznem u ś. p. prof. Piotra Wagnera. Dzieło D-ra Bronarskiego jest w równej mierze teoretycznem jak stylokrytycznem. Tem ostatniem jest jednak przedewszystkiem, ponieważ chodzi o wykazanie, w jak indywidualny sposób włada Chopin środkami harmonioznemi w ramach indywidualnego swego stylu, jakie stanowisko zajmuje wobec tego, co zastał w muzyce klasycznej i wczesnoromantycznej. Już to samo wymaga bardzo obszernej i gruntownej zarazem znajomości muzyki od czasów Bacha i to znajomości realnej i rzeczowej równocześnie. Tylko w tej drodze można uzyskać pozytywne wyniki w oznaczaniu harmonicznego stylu Chopina, oczywiście przy uwzględnieniu muzyki współczesnej Chopinowi, a także późniejszej. Nie można tu bowiem ograniczać się tylko do stwierdzania i wyjaśniania choćby najbardziej złożonych faktów i zjawisk, skoro się dąży do wyjaśnienia zjawisk wyższego rzędu, do jakich należy oryginalność muzyki Chopina, jego odrębność na tle ogólniejszem. I to właśnie ująć musi przygotowanego do takiej lektury czytelnika pracy D-ra Bronarskiego. Całą pełnię zaufania zdobywa z miejsca praca ta z powodu swej najwzorowszej uczciwości naukowej, nie pozwalającej autorowi przejść około jakiegokolwiek szczegółu, jakiegokolwiek akordu, jakiejkolwiek nuty, z „wyższością ...syntetyczną", choćby to był pozornie „szczegół drugorzędny". Suma bowiem tych „drugorzędnych" zjawisk stwarza wielką pozycję w ogólnem ujęciu problematu. Jednakże w sposób również jak najwzorowszy i zarazem dowodzący suwerennego panowania nad teoretyczną i systematyczną stroną zagadnienia grupuje autor niezmiernie jasno i przejrzyście — aby już nie powiedzieć prosto — cały materjał, podając wielką, a zawsze dobrze obliczoną ilość przykładów nutowych wszelkich możliwości i form, jakie posiada w muzyce Chopina to samo zasadnicze zjawisko harmoniczne. Niejedna, dotychczas uważana za skomplikowaną, istota dźwiękowa harmoniki Chopina staje się w komentarzu D-ra Bronarskiego zupełnie jasną, niejedno też napozór proste zjawisko okazuje się nie tak prostem i łatwem do wyjaśnienia, jak dotąd sądzono, przykładając do niego miarę rudymentarnej, „uproszczonej" znajomości rzeczy.

W dwudziestu czterech rozdziałach, jakby dwudziestu czterech etjudach muzykologicznych, zamyka autor cały materjał badawczy i wyniki swych dochodzeń do praw i prawd harmoniki Chopina. Każdy rozdział, po wyjaśnieniu założeń teoretycznych i dokonaniu analitycznych wyjaśnień, zawiera uwagi ogólne, ponadto na końcu pracy znajdujemy dwa rozdziały, będące jakby sprowadzeniem wszystkich szczególnych kwestyj do ogólnych praw właściwych harmonice Chopina. Odbywa się to w rozdz. XXIII p. t. Dysonans i estetyka brzmienia, i w rozdz. XXIV p. t. Ogólna charakterystyka. Nietylko poszczególnych rozdziałów, ale i końcowej syntezy nie możnaby streszczać, ponieważ wszystko, co zawiera wielkie dzieło D-ra Bronarskiego, jest pod względem treściowym zwarte i dalekiej od „literatury", od

rezonerskiego żargonu, od „pięknej nierzeczowości"; towarzyszy nam stale świadomość oparcia o grunt muzyczny, o materjał faktyczny i realny, który nie jest nabity w butelkę takiej lub innej doktryny. Prosto i precyzyjnie są ujęte wszystkie kwestje. — Autor wyzyskał całkowicie literaturę teoretyczną i dotyczącą specjalnie Chopina. Skrupulatność swą na tym punkcie posunął niekiedy aż za daleko może; okazało się, jak bardzo niewiele mógł znaleźć dla siebie w dotychczasowej „literaturze przedmiotu". W jego zaś pracy znajdujemy — wszystko, jakkolwiek nie jest to tylko „encyklopedja harmoniki Chopina". I ktokolwiek będzie pracował nad istotą i rozwojem zjawisk harmoniki romantycznej czy noworomantycznej, dla niego dzieło D-ra Bronarskiego stanowić będzie silne oparcie, nieomal podstawę. Będzie to ułatwione dzięki wybornie wypracowanym indeksom, w jakie zaopatrzona jest ta fundamentalna praca, jedyna w swym rodzaju, jaką posiada literatura muzykologiczna. Dokonanie jej wymagało nie tylko osobistych pierwszorzędnych kwalifikacyj, o charakterze czysto naukowym, ale i niezwykłego nakładu pracy. Dzięki temu Dr. Bronarski stanął na czele wszystkich badaczy twórczości Chopina. Zarówno ta praca jak i inne jego, do tego zakresu należące pozwalają nam mieć nadzieję, że będziemy zawdzięczać temu uczonemu znawcy dzieł Chopina kolejne opracowanie innych współczynników stylu Chopina, zanim otrzymamy od niego klasyczną monografję o współtwórcy podstaw muzyki nowoczesnej. Wszystko bowiem uprawnia nas do wyrażenia tych nadziei.

Dzieło to „wydano z zasiłków Funduszu Kultury Narodowej, Ministerstwa Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. i Kasy im. Mianowskiego uzupełnionych przez autora". Każdy grosz nabrał tu wartości złotego, nie tylko ze względu na obecne czasy, ale i realną, pełną wartość tego reprezentacyjnego dzieła polskiej nauki.

*Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)*

Tadeusz Zygfryd Kassern: SONATINA NA FORTEPIAN (wyd. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej 1936.)

Z pojęciem sonatiny fortepianowej zwykliśmy wiązać takie cechy jak prostota faktury oraz zwięzłość i przejrzystość formy. Wypełnienie tych warunków stanowi wdzięczny, ale niezbyt łatwy problem kompozytorski i daje (szczególnie kompozytorom współczesnym) okazję do wykazania się interesującą techniką harmoniczną czy polifoniczną oraz zdolnością zwięzłego wypowiadania swych idei muzycznych. Nie sądzę, aby Kassern w swej sonatinie tę okazję wyzyskał: zarówno forma jak faktura i harmonja tego utworu wskazują na pójście po linji najmniejszego oporu, co w rezultacie dało całość mało interesującą. Z bogatych możliwości współczesnych środków muzycznych autor wybrał najbardziej zbanalizowany i łatwy rodzaj techniki: technikę bitonalną, która, interesująca na krótką metę, w utworze dłuższym chybia celu, wytwarzając nużącą monotonję harmoniczną. Współbrzmienia w „Sonatinie" odznaczają się bądź nieco przypadkowym, stylizowanym prymitywizmem, bądź też łatwą gładkością, przypominającą zbanalizowaną harmonję Ravela (nadużycie kwint równoległych). Tematyka utworu jest mało twórcza — przykładem może być pierwszy temat, polega-

jący na nieskończonem powtarzaniu krótkiego, z 4-ch nut złożonego motywu Drugi temat odznacza się przyjemną asymetrją budowy; tutaj jednak należy poruszyć sprawę formy „Sonatiny". Sądzę, że w tej dziedzinie ma autor największe grzechy na sumieniu. Klasyczna forma sonatowa (a o taką mam wrażenie autorowi chodziło) nie polega przecież tylko na mechanicznem przeciwstawianiu tematów. Jedną z najważniejszych, niejako wewnętrznych cech formalnych sonaty jest płynny, logiczny rozwój tematyki, który możliwy jest tylko przy zmienności charakteru narracji muzycznej. Mamy więc muzykę o charakterze narracyjnym, przejściowym (łącznikowym), końcowym etc. Tymczasem w sonatinie Kasserna istnieje jedynie narracja wznosząca się i opadająca. Gdy pierwszy temat czy grupa tematyczna się kończy, t. j. gdy jego narracja stopniowo się wyczerpała, drugi temat — kontrastujący zaczyna się tak, jakby był początkiem nowego utworu; gdy skończył się drugi (w ten sam sposób się wyczerpując, jakby stopniowo zanikając) — znów zaczyna się narracja przeróbki. Poszczególne człony nie wiążą się z sobą, nie wynikają jedne z drugich, niema pomiędzy niemi epizodów o przejściowym, nie narracyjnym charakterze. Autor posiada w tym kierunku najlepsze chęci: można wyodrębnić człony, które spewnością uważa on za łączniki, ale cóż, kiedy słuchacz nie wyczuwa w nich zmiany charakteru muzyki (z narracyjnej na przejściową), lecz uznaje je jedynie za dalszy ciąg opadającej narracji tematycznej. W rezultacie z formy zostają tylko ramy, zostaje mechaniczne zestawianie obok siebie tematów, nieposiadających wspólnego wiązadła; a wniosek z tego — brak istotnego poczucia formy sonatowej u autora, nieumiejętność płynnego wypowiadania się w tej formie. Oczywista, że w sonatinie, będącej miniaturą sonaty to związanie tematów jest sprawą trudniejszą; przejściowy charakter łączników zaznaczyć trzeba na bardzo krótkiej przestrzeni — lecz w tem właśnie leży trudność problemu formalnego, obok którego Kassern przeszedł obojętnie.

Rozpatrując dalsze części sonatiny należy wskazać na banalność harmoniczną początku II-ej części (nie „prostota" lecz właśnie banalność harmonji cechuje ten temat w a-moll). Mazurek, stanowiący jakby trio tej części, to jeszcze jeden przykład, przechodzącego już u naszych młodych kompozytorów w manierę, szpikowania ludowością wszelkich utworów, bez względu na to, czy się one do tego nadają. Część III-a sonatiny coś w rodzaju ronda odznacza się tą samą właściwością formalną co i cz. I-a t. j. owem rozkawałkowaniem, niepowiązaniem tematów. Drugi temat tej części to najjaśniejszy, najbardziej wartościowy moment utworu. Interesująco asymetryczna budowa niektórych tematów sonatiny i miejscami dość świeżo brzmiąca (choć zbyt łatwa i w całości monotonna) harmonja nie zrównoważą ogólnego wrażenia, że jest to utwór niezbyt udany, który w dorobku tak uzdolnionego kompozytora jak Kassern nie stanowi ważnej pozycji.

Ilza Sternicka Niekraszowa „OJCZE NASZ" śpiew i fortepian (wyd. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej.)

Pieśń ta przedwcześnie zmarłej kompozytorki odznacza się skupioną powagą i prostotą, ujawniającą się zarówno w harmonji jak i w fakturze. Partja wokalna posiada interesującą budowę formalną: zdania są bądź orga-

nicznie niesymetryczne, bądź też symetrja ich jest zachwiana przez częste zmiany rytmu, co nadaje tej partji charakter recytacyjno-modlitewny (podobna budowa fraz spotyka się w religijnych pieśniach ludowych, a również często w krótkich „przyśpiewach" góralskich). Akompanjament fortepianowy napisany jest z dużem poczuciem brzmienia instrumentu; harmońja stanowi stop elementów muzyki kościelnej z dyskretnie stylizowaną ludowością, przypominającą nieco w swej prostocie „Stabat Mater" Szymanowskiego. Świetnie brzmią w środkowej części równoległe pochody zdwojonych kwint i decym, nadające partji fortepianowej charakter organowy. Faktura utworu jest w zasadzie homofoniczna, czasem nawet górny głos fortepianu posuwa się unisono ze śpiewem, co podkreśla pełną powagi prostotę, jaka cechuje tę piękną pieśń.

Konstanty Régamey: „TREŚĆ I FORMA W MUZYCE" (wyd. Bibljoteka „Zet" Warszawa 1933.)

Książka ta przyczynia się do wypełnienia luki, jaką stanowią u nas badania nad estetyką i filozofją muzyki. Nie zapełnili tej luki nasi muzykolodzy, nastawieni przeważnie w kierunku badań historycznych, to też z wielkiem, acz nieco spóźnionem uznaniem powitać należy książeczkę Régameya, zwłaszcza iż osoba autora wzbudza pełne zaufanie co do swych zarówno muzycznych jak estetyczno - filozoficznych kwalifikacji. Jeśli idzie o kierunek rozważań Régameya, to trzyma się on zasadniczo koncepcji Witkiewicza, sformułowanej dokładnie przezeń w dziedzinie malarstwa i literatury. Régamey wprowadza witkiewiczowskie pojęcia „czystej formy" i „uczucia metafizycznego" na teren muzyki. Głównym zarzutem jaki bym mu postawił jest aprioryczny rygoryzm i pośpiech z jakim to czyni. Właściwie samemu umotywowaniu swej definicji treści i formy poświęca Régamey stosunkowo niewiele miejsca, a kwestję możliwości koncepcji odmiennych zbywa szybko w sposób zupełnie nieprzekonywujący. Np. kapitalną definicję Kleinera, która, widząc w dziele sztuki łańcuch form stających się treściami, niweczy w zasadzie dualistyczną koncepcją treści i formy, zbywa autor następującem zdaniem:

„Ale nam właśnie chodzi o uniknięcie podobnego pomieszczania pojęć i o wykrycie różnicy jakościowej pomiędzy formą a treścią". Odrazu przy czytaniu uderzył mnie rygoryzm tego zdania, na który reakcją był sprzeciw: wcale n a m o to nie chodzi, dlaczego właściwie ma nam chodzić o dualistyczną koncepcję treści i formy? Właśnie na gruncie muzyki — antydulistyczna koncepcja Kleinera, który mówi, iż pojęcia treści i formy „nie oznaczają grup odrębnych wśród składników dzieła lecz stosunki wzajemne", jest bardzo pociągająca. Régamey przychodzi do czytelnika z gotowym projektem dualistycznej koncepcji, nie zapoznawszy nas wcale uprzednio z ogólniejszemi źródłami tej koncepcji, nie przekonawszy nas zatem nawet o względnej jej konieczności. Także jego powoływanie się na inne sztuki np. „...zresztą porównanie z innemi typami sztuk wykazuje nam"... albo „Trzeba znaleść jakąś jedną Treść... wspólną dla wszystkich Sztuk Czystych" — absolutnie nie jest argumentem, boć przecież nie dla wszystkich oczywistą i bezsporną jest teza, że różnemi sztukami rządzi jedno prawo. Definicja treści muzycznej spada na nas taksamo niespodzie-

wanie, aprioryczna i nieprzekonywująca. Brzmi ona następująco: „...za jedyną treść zewnętrzną zarówno dzieł Bacha, Beethovena, Brucknera itd. jak też i Berlioza, Straussa i innych przyjąć musimy uczucia, nastroje — słowem momenty emocjonalne“ (str. 11). Jakby chcąc osłabić wrażenie tej definicji powiada autor o dwie strony dalej: „...możemy stwierdzić, że uczucia życiowe są treścią muzyki, tem co ona wyraża, ale że treść ta ma zupełnie nieistotne znaczenie dla muzyki, rozważanej jako zjawisko estetyczne, w której analizujemy jej czyste Piękno. Będzie ono polegało wyłącznie na elementach formalnych“. Słowem autor ma kłopot z tą treścią i chce ją wypchnąć gdzieś w szary kąt, a można było tego uniknąć, nie idąc tak koniecznie za koncepcją dualistyczną; możnaby przecież w muzyce wogóle odrzucić treść uczuciową i pogodzić to nawet z podaną dalej koncepcją treści, która jest przejściem od treści wewnętrznej, czyli poczucia jedności, do zewnętrznej, ukształtowanej już postaci dzieła sztuki (str. 40—44 — treść jako idea, jako ukształtowanie w psychice twórcy elementów f o r m a l n y c h przyszłego dzieła). Rola treści „niższego rzędu“ (uczuciowych) jest wyjaśniona niedostatecznie i czytelnik nie rozumie czemu autor tak się uparcie trzyma owej treści uczuciowej, którą — jak powiadam — ciągle odpycha w kąt (gdyż sympatje jego i zainteresowania są po stronie „Czystej Formy“), aby wreszcie umiejscowić ją w utworach „heteronomicznych“ i więcej się nią nie zajmować. Cały ten podział utworów muzycznych na „heteronomiczne“ (działające uczuciowo lub przez swój program) i „autonomiczne“ (t. j. takie, które działają tylko przez swój układ elementów formalnych) jest mojem zdaniem niepotrzebny i możnaby z tej kwestji wybrnąć w inny sposób. Poprostu sądzę, że w s z y s t k i e utwory mogą być słuchane bądź na sposób „heteronomiczny“, bądź na sposób „autonomiczny“. Nie zależy to od utworu, lecz od dyspozycji słuchacza; to, że istnieją ludzie, którzy do wysłuchania utworu muszą pomagać sobie asocjowaniem przeżyć pozamuzycznych, uczuciowych czy optycznych, oraz że istnieją twórcy muzyczni, którzy na tej właściwości aparatu odbiorczego niektórych słuchaczy spekulują (kosztem walorów formalnych utworu), nie powinno nas wcale zmuszać do tworzenia podziału utworów. Należy podzielić słuchaczy na asocjujących i nieasocjujących, a utwory możemy podzielić najwyżej — z punktu widzenia doskonałości układu elementów formalnych — na dobre i złe (oczywista z uwzględnieniem hierarchicznego stopniowania). Nie ulega wątpliwości, że nawet taki, napewno do Muzyki Czystej należący utwór, jak V-a symfonja Beethovena może być słuchany „na sposób heteronomiczny“ — choćby przytoczę znaną anegdotę o żołnierzu napoleońskim, który słysząc początek finału tej symfonji zerwał się z miejsca, krzycząc: „Niech żyje cesarz“! Taksamo utwór podług Régameya typowo heteronomiczny jak „Ekstaza“ Skriabina może być słuchany bez żadnych asocjacji, z zastosowaniem tylko i jedynie kryterjów czysto formalnych (co zresztą uwidoczni wielkie wady i braki tego dzieła.) Słowem podział wprowadzony przez Régameya nie da się utrzymać i sądzę, że nie jest wogóle potrzebny. Na marginesie chciałem zaznaczyć, że Régamey nigdy nie używa słowa „asocjacja“ przez co mojem zdaniem popełnia zasadniczy błąd: wszak muzyka n i e w y r a ż a żadnych uczuć lecz je p r z y p o m i n a (skłania do asocjacji) i przez to cała koncepcja treści uczuciowej staje się jeszcze

bardziej naciągnięta. Przecież takie terminy jak muzyka „wesoła", „smutna" etc. to tylko terminy pożyczone, umowne, oznaczające w muzyce zupełnie co innego, innego rodzaju zjawiska emocjonalne niż w życiu; zatem doznawanie uczuć „życiowych" przy słuchaniu muzyki opiera się tylko na indywidualnych asocjacjach, a więc jest to tworzenie fikcyjnych, własnych kompleksów emocjonalnych.

Nie jest moim celem na tem miejscu polemika z Régameyem, ani tworzenie jakichś kontr - koncepcji. Ten szereg luźnych zastrzeżeń i wątpliwości jakie cisną mi się pod pióro dowodzi, jak ważne i istotne problemy porusza ta książeczka, jak umie ona owładnąć zainteresowaniem i jak zmusza wprost do gruntowniejszej dyskusji. Stwierdziłem, że pierwszy rozdział książki (zdefinjowanie i umotywowanie przez autora swej koncepcji treści i formy) nie całkiem zadawalnia. W dalszych dwóch rozdziałach spotykamy niezwykle wprost bystre i głębokie rozważania np. znakomitą analizę procesu narastania w czasie i przemijalności słuchanego utworu. Bardzo interesujące, choć budzące zastrzeżenia, są też rozważania nad „niezrozumiałością" nowej sztuki. (Sądzę wbrew autorowi, że i w muzyce możnaby znaleźć analogje do deformacji świata zewnętrznego, obserwowanej w malarstwie czy literaturze współczesnej.)

Formalną wadą książki jest jej niezbyt konsekwentna konstrukcja, zbytnie rozbicie na fragmenty, brak pewnej dynamicznej spoistości wywodów. Posiada ona zato kolosalne zalety, jakiemi są jasność i przystępność stylu, zalety, które niełatwo osiągnąć, mówiąc o tak abstrakcyjnych rzeczach. Sądzę, że tak istotna, a tak u nas odłogiem leżąca dziedzina estetyki muzycznej zasługiwałaby na większe zainteresowanie świata muzycznego, a głęboka i interesująca książka Régameya — na większy rezonans i rozgłos niż ten, który wywołała.

*Stefan Kisielewski*

---

# Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA.

Najważniejszem wydarzeniem muzycznem w początku roku był przyjazd słynnej orkiestry Filharmoników Berlińskich z Wilhelmem Furtwänglerem na czele. Jeszcze nigdy w murach Filharmonji Warszawskiej nie słyszano tak pięknego i soczystego brzmienia smyczków, czystej i klarownej blachy, zdecydowanej i precyzyjnej, ale nigdy nie zaciężkiej perkusji (jedynie może drzewo nie miało tej lekkości i rozpiętości kolorystycznej co np. drzewo zespołów paryskich) – a przedewszystkiem tak niezwykłego zdyscyplinowania i tak idealnego zespolenia się w jeden żywy organizm, z nadzwyczajną wrażliwością reagujący na każde najdrobniejsze skinienie dyrygenta i z nieomylną dokładnością wykonujący jego wskazówki. Dyrygentem tym był jeden z największych artystów światowych, muzyk najwyższej marki, uosabiający w sobie wszystkie zalety szkoły niemieckiej — W. Furtwängler. Niezwykle głębokie, przemyślane w najdrobniejszych szczegółach, a przytem ogromnie proste i wolne od niepotrzebnych efektów kreacje jego były prawdziwą rewelacją.

Cudowne „Concerto grosso" Haendla wykonane z głębokiem wyczuciem stylu, skupieniem i lekkością jednocześnie, porywająca w swym romantyźmie „III Symfonja" Brahmsa (zwłaszcza I-sza część), potężna, o genjalnie przeprowadzonej gradacji dynamicznej Uwertura do „Śpiewaków Norymberskich" oraz wspaniale rozplanowana „VII Symfonja" Beethovena były wzorami sztuki odtwórczej i źródłem wstrząsających, niezapomnianych przeżyć muzycznych. Należy się spodziewać, że przyjazd ten nie był sporadycznym wypadkiem i zapoczątkuje w Warszawie serję częstszych odwiedzin zespołu berlińskiego.

Brak stałego dyrygenta w Filharmonji Warszawskiej daje nam okazję do zapoznania się z szeregiem kapelmistrzów zagranicznych. W omawianym okresie oprócz Bierdiajewa dyrygowali orkiestrę filharmoniczną: znany już i popularny w Warszawie Jascha Horenstein (VII Symfonja Beethovena, „Warjacje" Kofflera; bardzo poważny, wychodzący ze szkoły Furtwänglera młody dyrygent berliński Leo Borchard; nieco przesadny w ruchach i interpretacji, ale niepozbawiony kultury i techniki Paul Breisach (Symfonja Brahmsa, „Tombeau de Couperin" Ravela, „Tryptyk" Łabuńskiego); pełny temperamentu, doskonały technicznie i bardzo sym-

patyczny kapelmistrz chorwacki Lovro M a t a c i ć (ciekawy program, zawierający między innemi nieznane w Warszawie utwory Baranovic'a i Szostakowicza.)

Dobór solistów był, jak przez cały czas w tym roku, bardzo interesujący. Słynny beethovenista, znany przedewszystkiem jako partner A. Buscha, Rudolf S e r k i n sprawił niespodziankę swoją bardzo nowoczesną, pełną niezwykłych pomysłów (szczególnie wolne tempo ostatniej części), ale przytem bardzo artystyczną interpretacją „Waldsteinowskiej" Sonaty Beethovena. Wirtuozowskie zalety swego talentu: pewność techniczną, duży rozmach i ślicznie brzmiące piano wykazał Serkin w „Koncercie" Mendelssohna i kilku bisach.

Zupełnie inną indywidualność artystyczną przedstawiał pianista belgijski Marcel M a a s, artysta bardzo subtelny, rezygnujący, w celu nadania większej czystości swej interpretacji, z podkreślania czynników wirtuzowskich swej gry. Odtworzył on „Koncert d - moll" Bacha z tak wielką prostotą i lekkością, że najzupełniej nie czuło się, że brzmi fortepian - zdawało się, że to był jakiś idealny instrument, pozbawiony specyficznych cech, charakterystycznego brzmienia itd. Interpretacja podobna chyba jaknajbardziej zbliża się do intencyj Bacha. W podobnie „niepopisowy" sposób, zimnym tonem odegrał Maas „Warjacje symfoniczne" Francka, trafiając, mojem zdaniem, bardzo głęboko w istotę stylu swego wielkiego rodaka.

Usłyszeliśmy oprócz tego w Filharmonji pianistów: Margheritę T r o m b i n i - K a z u r o w ą („Koncert" Melcera) oraz Stefana A s k e n a z e („Koncert Es - dur" Mozarta i „Burlesca" R. Straussa). Doskonały skrzypek włoski Zino F r a n c e s c a t i odegrał bardzo pięknym tonem i z dużą kulturą „Koncert skrzypcowy" Bacha, niepotrzebnie natomiast zanudzał publiczność „Koncertem" Paganini'ego, który wprawdzie dal artyście możność uwypuklenia swej błyskotliwej techniki, ale którego już nie można słucnać. Jest to muzyka zbyt pusta i niechlujnie zrobiona.

Niemniej interesująco przedstawiały się koncerty urządzone przez dyr. Markiewicza. Największą sensację artystyczną wzbudziła grupa 4 artystów z Z. S. S. R.: doskonała, o nieprawdopodobnej lekkości i pewności technicznej śpiewaczka koloraturowa B a r s o w a, bardzo muzykalna, pełna żywiołowości, władająca pięknym mezzo-sopranem M a k s a k o w a, znany nam z pierwszego konkursu szopenowskiego, świetny pianista o brawurowej technice G i n z b u r g oraz najlepszy może z całego zespołu artysta, również znany nam z konkursu, tym razem Wieniawskiego, O j s t r a c h — skrzypek o nieskazitelnej technice, bardzo głębokim i słodkim tonie i wielkiej muzykalności. Występy Barsowej i Maksakowej w operze, recitale Ginzburga i Ojstracha w Konserwatorjum oraz wspólny koncert wszystkich czterech artystów w Filharmonji wzbudziły niezwykły, jak na nasze warunki, entuzjazm publiczności.

Sprzeczne opinje wywołał występ Artura Rubinsteina, który, po trzech latach przerwy, znowu zawitał do Warszawy, dając dwa recitale. Jedni podkreślali wysubtelnienie jego interpretacji, drudzy przeciwnie, dość ostro krytykowali pewne zaniedbania i niedociągnięcia tej gry. Mojem zdaniem, prawda leży pośrodku. W repertuarze nowoczesnym Rubinstein jest

jak zawsze bezkonkurencyjny, zarówno interpretacyjnie jak technicznie. Daje się natomiast zauważyć dość wyraźna zmiana w podejściu do muzyki klasycznej i romantycznej. Uderza przedewszystkiem większa niż dawniej ilość tych utworów w programach Rubinsteina oraz zwrot ku pogłębieniu interpretacyjnemu i większemu skupieniu wewnętrznemu. Daje to bardzo ciekawe rezultaty przy utworach prostych i nastrojowych, ale okupuje się pewnem obniżeniem poziomu w dziedzinie, która była dawniej główną domeną Rubinsteina — w dziedzinie czysto wirtuozowskiej. Pod tym względem zarówno w „Toccacie" Bacha, jak w „Sonacie H-moll" Liszta i „Polonezach" Chopina, strona techniczna mogła budzić pewne zastrzeżenia.

Tak udatny, pod względem doboru solistów, okres styczeń — luty przedstawiał się mniej interesująco pod względem programów. Owa pewna jednostajność, grywanie wciąż tych samych utworów, jest wogóle cechą charakterystyczną warszawskiego ruchu koncertowego w roku 35/36. Nie mówię już o solistach, gdyż ci zwykle wolą grać znane i tyle razy wykonywane rzeczy, niż zaznajamiać publiczność z nowemi zdobyczami muzycznemi. Zawiódł pod tym względem nawet Rubinstein, który jako nowinkę dla Warszawy zaprezentował, obok dobrze już znanych „Mazurków" Maciejewskiego, tylko króciutkie „Allegro barbaro" Beli Bartok'a oraz „14 preludjów" Szostakowicza, utwory dosyć błahe i jałowe. „Ekipa" z Z. S. S. R. wcale nas nie zaznajomiła z nowym sowieckim dorobkiem muzycznym (o ile nie liczyć miłej i banalnej „Sonatiny" Kabalewskiego, odegranej przez Ginzburga.)

Nie lepiej przedstawiały się programy symfoniczne, chociaż jest to pole najodpowiedniejsze do prezentowania nowości muzycznych, zwłaszcza, że przez estradę Filharmonji przewinęło się tylu zagranicznych dyrygentów. Naogół programy w dalszym ciągu nie sięgały poza Ryszarda Straussa i Ravela, i w dalszym ciągu hegemonję miał Brahms. Z utworów polskich usłyszeliśmy szlachetną i bardzo niewspółczesną w inwencji „IV-tą Symfonję" M a l i s z e w s k i e g o, znany już dobrze piękny „Tryptyk" Feliksa Ł a b u ń s k i e g o i tylko jedno „pierwsze wykonanie" (zresztą „pierwsze" tylko dla Warszawy): „Warjacje na orkiestrę smyczkową" Józefa K o f f l e r a. Utwór ten wywołał łatwo zrozumiałą sensację, jako okaz tak mało jeszcze w Polsce znanej techniki 12-półtonowej. Jak należało się spodziewać po adepcie szkoły Schönberga, Koffler wykazał w „Warjacjach" wielką wiedzę muzyczną, pewność techniczną i wybitną pomysłowość kontrapunktyczną. Jako cechy indywidualne kompozytora, niezależne od szkoły, podkreślić należy doskonałe wyczucie orkiestry oraz pewien umiar, sprawiający, że „Warjacje" naogół brzmią „przyjemnie" i nie zawierają prawie wcale tak częstych u konsekwentnych atonalistów zgrzytów. Pomimo swej niewielkiej radykalności są one jednak zbliżone w typie do utworów tych Schönbergistów, którzy dbają tylko o technikę i nie nasycają, tak jak np. Alban Berg, nowych form wartościami pozatechnicznemi: głęboką dynamiką wewnętrzną i ekspresywnością – robią więc wrażenie dobrej roboty, jednostajnej, jednak i nieco nużącej.

Z nowinkami zagranicznemi zaznajomił nas tylko Matacić. Wprawdzie nie były to nowinki najaktualniejsze, ale w każdym razie utwory dotąd jeszcze w Warszawie nie grane. „Suita baletowa" B a r a n o w i ć a jest efek-

towną, doskonale brzmiącą, opartą o motywy ludowe typową bezpretensjonalną muzyką baletową, zdradzającą w fakturze silne wpływy Strawińskiego, nieco spłyconego. Głębszem i ciekawszem dziełem jest „I Symfonja" Szostakowicza, która zatarła ujemne wrażenie, jakie wywarły jego „14 preludjów", grane przez Rubinsteina. Przebija się tu ta sama co w „preludjach" dwoistość stylu, dziwny konglomerat sarkastycznej, suchej, przypominającej nieco Prokofjewa muzyki, z czysto rosyjską oscylującą pomiędzy Czajkowskim a Skrjabinem romantyką. Tylko w „Symfonji" oba te składniki są znacznie wyższej marki niż w „Preludjach". W partjach „nieromantycznych" zdradza Szostakowicz wielką pomysłowość (np. świetny 1-szy temat pierwszej części), oryginalność i doskonałą technikę; w częściach zaś romantycznych — zdobywa się niekiedy na prawdziwie natchniony patos. Szkoda tylko, że pomimo tych dość licznych nawet pięknych miejsc, dzięki niejednolitości stylowej i ogólnemu nieskoordynowaniu, całość robi wrażenie dziwaczne i niepełne.

Wobec niechętnego — w stosunku do najnowszej muzyki — stanowiska wielkich estrad, tem większego znaczenia nabierają Audycje Muzyki Współczesnej, urządzane bądź przez Tow. Wyd. Muz. Polskiej, bądź też przez Tow. Muz. Współcz. W omawianym okresie zanotować możemy tylko jedną taką imprezę, audycję T. M. W., która jak zawsze odbyła się w Sali im. Karłowicza i jak zawsze miała bardzo interesujący program; jedynie poziom wykonawczy, tym razem był nieco niższy niż na audycjach poprzednich. Ciekawe refleksje porównawcze budziły trzy bardzo odrębne, ale owiane wspólnym „klasycyzującym" duchem utwory współczesne: „8 kanonów na 2 głosy i małą orkiestrę" Pawła Hindemitha, piękne i charakterystyczne okazy propagowanej przez wielkiego kompozytora niemieckiego prostej i bezpretensjonalnej „muzyki domowej", przeznaczonej nie dla popisu, ale dla wspólnego „muzykowania"; napuszona i przeładowana, klasyczna jedynie z nazwy i schematu formalnego, niepozbawiona jednak pewnych kolorystycznych zalet „Toccata" Respighi'ego oraz słynna „Suita według Pergolesiego na skrzypce i fortepian" Strawińskiego, zawierająca bardzo ciekawie i subtelnie przeprowadzone kontrasty pomiędzy klasyczną a współczesną fakturą. Poza temi głównemi punktami programu zawierała audycja jeszcze interesujące pieśni C. Marka, T. Kasserna i K. Szymanowskiego.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki rozwijało nadal ożywioną działalność, organizując szereg koncertów: „Trzeci wieczór muzyki kameralnej R. Schumanna" z udziałem Polskiego kwartetu smyczkowego i Z. Lisickiego, oraz trzy audycje poświęcone muzyce dawniejszej: jedną z cyklu „Rówieśnicy Bacha" (Haendel, Scarlatti, Veracini), drugą, poświęconą również Bachowi, Haendlowi i Mozartowi (z udziałem orkiestry kameralnej pod dyr. M. Mierzejewskiego) i najciekawszą z nich audycję ostatnią, zaznajamiającą publiczność z nieznanemi utworami Locatelliego (Sonata „Le tombeau" na skrzypce i fotepian w wykonaniu Kowalskiego i Lutosławskiego), Vivaldiego (piękna „Symfonja" Nr. 3 na orkiestrę smyczkową) i Telemanna (cudowna I-sza „Uwertura (Suita)"). Całą część orkiestrową, zawierającą pozatem utwory Szarzyńskiego, I. B. Ba-

cha i Haendla (z udziałem B. Rutkowskiego i S. Witasa), prowadził interesująco, bardzo zdolny młody, kapelmistrz — Olgierd Straszyński.

Opera Stołeczna zdobyła się wreszcie, wśród powodzi przedstawień operetkowych i występów gościnnych, na przygotowanie w lutym dwuch poważniejszych premjer: „Goplany" Żeleńskiego i „Holendra Tułacza" Wagnera. Niestety jednak opery te ukazały się jak dotąd tylko parę razy i to w dniach, w których się odbywały wielkie koncerty, nie miałem więc jeszcze dotąd możności ich usłyszeć i sprawozdanie muszę odłożyć do następnego numeru.

Konstanty Régamey.

POZNAŃ.

Nie muzykujemy znów tak intensywnie w Poznaniu, żeby w parę tygodni po ostatniem sprawozdaniu było o czem pisać. Robię więc to jedynie dla porządku, aby w rubryce Poznań nie było pustego miejsca. Zresztą skorzystam z tak bliskiego sąsiedztwa obu sprawozdań, aby na świeżo jeszcze uzupełnić to, co wypadło poprzednio z pod pióra. Zapomniałem mianowicie o kwartecie drezdeńskim, który wystąpił tu publicznie, i o tem, że wykonany był także „Święty Gaj" Rytla.

Kwartet Drezdeński znam dość dawno i to z jaknajlepszej strony. Dzisiejszy jednak zespół przypomina tamten tylko z nazwy. W kraju mamy bez porównania lepsze i inteligentniejsze zespoły.

„Święty Gaj" — znany tu zresztą z kilkakrotnego wykonania — musiał się zmieścić w jakiejś tam ilości radjominut i w tym celu był odpowiednio przykrojony — bardzo się wskutek tego zmienił.

Zaznaczyć należy, że trochę więcej polskich rzeczy gra się obecnie na koncertach symfonicznych. Ale dzieje się to pod pewnym przymusem; dopóki tego przymusu nie było — kierownictwo koncertów symfonicznych starało się o jaknajwiększy dystans pomiędzy sobą a współczesną muzyką polską, motywując swe stanowisko brakiem utworów, godnych uwagi poznańskiej placówki symfonicznej. Dziś jest inaczej — wprawdzie jak powiadam — pod naciskiem z zewnątrz, ale inaczej. Dzięki temu otwiera się możność zaznajamiania z tem, co się dzieje w polskiej twórczości muzycznej, nie wyłączając i poznańskiej. Właśnie na ostatnim koncercie symfonicznym mieliśmy możność usłyszenia miejscowej nowości — poematu symf. Nowowiejskiego „Nina" (Pergolese i jego żona). Utwór ten jest nieodrodnym płodem wyobraźni i techniki kompozytorskiej Nowowiejskiego. Cztery wiolonczele divisi to nieomylne znamię twórczości tego kompozytora. Każdy przyzna, że to ładnie brzmi. To też Nowowiejski tak chętnie się tym efektem posługuje, że znajdujemy go w każdej niemal jego partyturze.

Rozmawiało się kiedyś u nas o tem, jak trudno jest ułożyć programy symfoniczne na cały sezon tak, aby każdy zaczynał się odpowiednim utworem polskim — uwerturą lub jakimś niedługim utworem charakterystycznym. Jest tego zaledwie jakiś dziesiątek, a wszystko już rzetelnie ograne. Luka ta ma w naszych dziejach muzycznych dużą wymowę historyczną, świadczy bowiem o tem jak skromne były zapotrzebowania. Obecnie oczywiście te

rzeczy się zmieniają, ale tak powoli, że trudno chwilami dostrzec różnicę między dawnemi a nowemi czasy. (Tak jak i w nastrojach oraz ustosunkowaniu się do wysiłków kompozytorów współczesnych, nietylko zresztą najmłodszych.) Otóż, z własnego podwórka patrząc, widzimy, że rzeczy te zmieniły się w Poznaniu o tyle, iż dzięki nieocenionym zabiegom redaktora Witolda Noskowskiego i śp. radcy miejskiego Cynki, powstała — a raczej przy likwidacji opery — uratowana została orkiestra, która miała służyć wyłącznie celom koncertowym (dopiero później doczepiono do niej operę.) Orkiestra ta stała się początkowo warsztatem pracy i oparciem życiowem dla dwóch muzyków: Feliksa Nowowiejskiego i Zygmunta Latoszewskiego. Mając do dyspozycji orkiestrę, obaj muzycy wykorzystali ją każdy we właściwym sobie kierunku: Latoszewski wyrobił się na kapelmistrza, a Nowowiejski zaczął komponować czysto orkiestrowe utwory. Napisał ich już kilka i to właśnie takich, na brak jakich uskarżaliśmy się między sobą przy układaniu owych fikcyjnych programów symfonicznych. Okoliczności zatem zrobiły z Nowowiejskiego kompozytora orkiestrowego, tak jak inne okoliczności dawniej skłaniały go do pisania utworów czysto chóralnych, a jeszcze dawniej oratoryjnych. Jeżeli w innych miastach okoliczności zaczną się układać podobnie jak u nas, to jest nadzieja, że za 50 lat każdy koncert symfoniczny w kraju będzie się mógł zaczynać polską uwerturą. Niech żyją zatem okoliczności!

Zresztą dzięki nim mam jeszcze do zanotowania pierwsze wykonanie nowego utworu poznańskiego kompozytora Stefana Poradowskiego — koncert na viola d'amore z orkiestrą smyczkową. Proszę — koncert na viola d'amore! Gdzie kto dzisiaj pisze koncerty na viola d'amore? A jednak jak się złożą okoliczności, to się pisze: Poradowski ma mianowicie przyjaciela Jana Rakowskiego, znanego radjosłuchaczom ze swych popisów na tym wdzięcznym a antycznym instrumencie (czy wiecie państwo, że szyjka tej wioli miłosnej w swem najszerszem miejscu jest szersza od szyi kontrabasu, w jej najwęższem miejscu? — i trzymaj to graczu na ramieniu, przebierając palcami jak na skrzypcach!)

Otóż Jan Rakowski zapragnął mieć od Stefana Poradowskiego upominek w formie koncertu na viola d'amore – a ponieważ Stefan Poradowski dysponuje oprócz tego amatorską orkiestrą smyczkową, którą sam dyryguje, więc cóż prostszego jak napisać taki koncert i odrazu go wykonać, co się też i stało w bardzo szybkim czasie, bo w przeciągu 3 tygodni zaledwie. Na wykonaniu przez solistę pośpiechu tego znać nie było, ale na muzyce samej, owszem. Z korzyścią dla tej nowości będzie, jeśli ją autor na spokojno jeszcze raz przejrzy i zrewiduje.

Słyszeliśmy jeszcze jedną nowość poską, mianowicie koncert fortepianowy Raula Koczalskiego w osobistem wykonaniu kompozytora, który okazał się jednak bez porównania lepszym pianistą niż twórcą.

Z afiszów wiem, że ostatnio w operze odbyła się premjera opery Giordana pt. „André Chénier". Ponieważ jednak nie mam dostępu do tej instytucji, nie wiem jak się te rzeczy tam odbywają.

St. Wiechowicz.

LWÓW.

Polskie życie kulturalne we Lwowie na terenie muzyki zaczyna już od pewnego czasu bić niestety słabym pulsem. Czy winien tu jest tylko „kryzys“, czy brak inicjatywy i energji, czy może jedno i drugie, trudno narazie rozstrzygnąć. Piękną opinję najmuzykalniejszego miasta w Polsce zawdzięcza Lwów swej bogatej tradycji, swej nawet nie tak dawnej przeszłości, gdy istniała nietylko opera, tak zasłużona około muzycznej opinji miasta, lecz także liczne koncerty solistów, orkiestry i chórów, wspominane z takim entuzjazmem przez starszych Lwowian i instytucje, żyjące z procentów tego historycznego kapitału.

Przedjźmy do rzeczywistości...

Zainteresowania muzyczne Lwowa skupiają się przedewszystkiem dookoła, nielicznych zresztą, koncertów Lwowskiej Filharmonji. Od 5. listopada do 2 lutego odbyło się sześć jej koncertów, dyrygowanych przez pp.: dra A. Sołtysa, W. Bierdiajewa, I. Neumarka (2), A. Rudnickiego i F. Lehrera. Nazwiska te mówią równocześnie o poziomie i frekwencji koncertów, urozmaiconych występami solistów (H. Ottawowa, M. Sokół, E. Steuermann, I. Aronovici, N. Milstein, A. Földesy). W programach były utwory Corelli'ego, Haendla, Haydna, Beethovena, Schumanna, Liszta, Borodina, Czajkowskiego, Regera, Rabauda, Kodaly'ego i in. Z lwowskich kompozytorów przyszli do głosu: A. Rudnicki, wybitny kompozytor ukraiński (jego „Poème lirique“ op. 15 na ork. i głos solowy jest utworem wartościowym) i J. Koffler (interesująca dwunastopółtonowa symfonja op. 11; wykonano niedawno w Moskwie warjacje orkiestrowe tego kompozytora.) Przypomniano starszą już „Opowieść ukraińską“ (uwerturę do opery „Marja“) ś. p. Mieczysława Sołtysa. Poza nią reprezentowali muzykę polską: R. Statkowski (wstęp do opery „Marja“), M. Karłowicz (Rapsodja litewska, w wykonaniu, które znacznie przewyższyło nagranie na płytach „Columbia“) i Cz. Marek (Suita ork.).

Nie chcielibyśmy, aby utwory polskie były w dalszych koncertach Filharmonji traktowane jako wstęp do koncertu lub uzupełnienie programu. Nie chcielibyśmy również, aby zapomniano o tem, że obowiązkiem jest zaznajamiać publiczność z dziełami symfonicznemi najwybitniejszych współczesnych kompozytorów polskich, których jest dość (Paderewski, Szymanowski, Różycki, Sikorski, Maklakiewicz, Wiechowicz, Palester, Kondracki itd. itd). Nikomu zapewne nie zależy na tem, aby tych dzieł nie wykonywać. Dlaczego więc ich nie słyszymy? Dawniej, jeszcze nie tak dawno, było inaczej i lepiej. Nie mówimy tu już o braku wybitnych, obcych współczesnych dzieł symfonicznych w programach tegorocznych Filharmonji. Gdzież dzieła Ravela, Honnegera, Strawińskiego, Hindemitha, Bartoka itd.? I pod tym również względem do niedawna było lepiej.

Z koncertów solistów wymieniamy wieczory St. Szymanowskiej (o zawsze wysokiej skali artystycznej), niedoścignionego J. Hofmana oraz A. Rubinsteina (czy zamiast preludjów Szostakowicza nie można wykonać jakichś współczesnych utworów polskich, np. Szymanowskiego?), Daisy Halban-Kurz i Haftla. To bardzo niewiele!

Do dzisiejszego dnia nie odbył się a n i j e d e n k o n c e r t c h ó r a l n y w w i ę k s z y m s t y l u, mimo że Lwów posiada tyle towarzystw śpiewacko - koncertowych, w których przecież statutowo są przewidziane koncerty właśnie chóralne... Gdzież wykonania oratorjów, uroczystych mszy, wielkich kantat itp.? W Warszawie i Poznaniu, a także w Krakowie można usłyszeć wybitne dzieła dawnej muzyki polskiej, (nie mówiąc już o obcej), wykonywane obecnie i zagranicą. Lwów zdaje się nie uznawać tego za konieczność...

Odbył się koncert poświęcony pieśniom Maszyńskiego, co należy podkreślić z uznaniem.

Urządzono koncert l u d o w e j m u z y k i r u m u ń s k i e j. Ale dotychczas nie odbył się koncert l u d o w e j m u z y k i p o l s k i e j. Takie opracowania pieśni ludowej polskiej, jak te, których dokonali Szymanowski, Sikorski, Wiechowicz, Maklakiewicz, itd. zasługują zapewne na uwagę Lwowa i są bardziej potrzebne dla ogółu (a nie tylko specjalnie zainteresowanych jednostek), niż pieśni rumuńskie, zresztą bardzo piękne. Nie odbył się też w tym sezonie ani jeden wieczór polskiej muzyki kameralnej. Gdzież kwartet smyczkowy lwowski, który otrzymał pierwszą nagrodę im. J. Piłsudskiego?

Lwów posiada chyba dość jeszcze własnych zasobów muzycznych aby, przy należytej energji, inicjatywie i pracowitości odnośnych czynników, odzyskać dawny poziom, (nie żądamy cudów), któryby zwrócił na siebie uwagę, może nie w tym stopniu jak „wesoła fala", lecz w każdym razie w sposób, świadczący o pewnem maximum rzeczywistych wysiłków. Potrzeb muzycznych ma Lwów wiele: najlepszym dowodem tego jest znaczna stosunkowo ilość pedagogów muzycznych dojeżdżających do lwowskich uczelni muzycznych. Czyżby już brakowało dość sił własnych? Być może. Lwów marzy o wznowienia opery, zredukowanej przed kilkoma laty. Zupełnie słusznie upomina się o rewindykację tego, co z braku funduszów rada miejska musiała niestety amputować. Ale wznowiona opera będzie mogła tylko wtedy ustalić się i utrzymać, gdy śpiewacy (a nie „siły obywatelskie", jak mówiono w propagandowym odczycie radjowym) staną na wysokości zadania i nie będą wymagali pobłażliwych oklasków. Tylko to zapewni jej samowystarczalność. Musimy zrozumieć jedno: dziś każdy muzykalny radjosłuchacz ma sposobność słyszenia śpiewu najwybitniejszych śpiewaków świata i umie zdawać sobie sprawę z pełno wartościowych produkcyj. Może więc radjo łatwo paraliżować rozwój wznowionej opery, o ile ta ostatnia nie będzie dysponowała tylko wyborowemi, a nie innemi siłami. Sił tych mamy w Polsce dość do dyspozycji. Zastanawia tylko jeden fakt: jeśli Lwów nie zdobył się na to, co dziś łatwiejsze do stworzenia, t. j. na stałą operetkę, to czy zdobędzie się na stworzenie wartościowej opery? (Nawiasowo można wtrącić, że istnieją w Europie bardzo wielkie miasta, posiadające bardzo wysoką kulturę, jednakże nie posiadające stałej opery.)

Na zakończenie należy wspomnieć, że odbyły się we Lwowie dwa koncerty poświęcone jubileuszowi mistrza I. J. P a d e r e w s k i e g o. Uczyniono wszystko co było można, aby uczcić wielkiego Polaka. Udział pianistów tej miary jak L. Münzer (Lwów) i Sztompka stanowił jasny moment tych

uroczystości. Przemówił prof. dr. Z. Jachimecki (Kraków), wzruszając serca Lwowian swemi wspomnieniami.

Rozpoczęło się obecnie przyjezdne „stagione" operowe. W programie: same obce opery, ani jedna polska lub choćby słowiańska... Smętnie! Mamy tego dość!

J. J. Dunicz.

KATOWICE.

Pierwszym koncertem w bieżącym roku kalendarzowym był recital Grzegorza Ginzburga, pianisty sowieckiego. Od czasu pierwszego jego pobytu w Polsce (w r. 1927) stwierdziliśmy duży postęp, zwłaszcza techniczny. Oczekiwać należy pracy w kierunku pogłębienia odczucia wewnętrznego, co niewątpliwie korzystnie się zaznaczy w traktowaniu dzieł miary np. Sonaty b-moll Chopina. Zato utwory o charakterze specyficznie wirtuozowskim, jak np. Campanella Liszta, olśniewały porywającym rozmachem i precyzją wykończenia szczegółów. Sonata A-dur Mozarta — była miniaturą, oglądaną przez szkło zmniejszające. Może zbyt szybkie tempo było tego przyczyną. Wdzięczna Sonatina Kabalewskiego, jeżeli zrobi karjerę na estradach europejskich, zawdzięczać to będzie nietylko swym niewątpliwym walorem pianistycznym, lecz również w wielkiej mierze swemu świetnemu promotorowi, p. Ginzburgowi.

Egzotycznym poniekąd gościem na naszej estradzie symfonicznej był p. Wolfgang Friedlaender, dyrygent Filharmonji w Tel-Aviv. Wykazał dużą muzykalność, kulturę oraz znajomość rzemiosła kapelmistrzowskiego. Dorywcze zmontowanie orkiestry w ostatniej chwili było zapewne przyczyną, że poziom koncertu nie osiągnął linji, jaka leżała zapewne w zamiarach młodego dyrygenta. W programie obok V symf. Beethovena i Bajki Moniuszki — utwory kompozytorów Tel-avivskich, Engla i Brandmana. Nietrzymającej się kupy i rozwlekłej suicie Engla oraz trochę lepszym „wschodnim" pieśniom hebrajskim Brandmana - nie wróżymy częstszego pobytu na naszych estradach. Współudział w koncercie wzięła bardzo muzykalna śpiewaczka z Warszawy, p. Zuzanna Karin: Pieśni Chopina, Karłowicza, Różyckiego oraz solo w pieśniach Brandmana.

II koncert symfoniczny Tow. Muzycznego odbył się w szczelnie zapełnionej Auli Śl. Zakładów Technicznych. Dyrekcja — p. Mieczysław Mierzejewski, solistka p. Władysława Markiewiczówna, prof. Śl. Konserwatorjum Muz. w Katowicach, oraz orkiestra symf. Tow. Muz. W programie m. innemi II symfonja Beethovena, „Fantazja" Debussy'ego na fortepian z orkiestrą oraz „Powracające fale" Karłowicza.

Debiut p. Mierzejewskiego — bardzo udatny. Prawdziwy sukces odniósł zwłaszcza w drugiej części koncertu („Powracające fale"). „Wielka muzykalność, poparta dużą wiedzą oraz intuicją, przy wrodzonym nerwie kapelmistrzowskim..." („Polska Zachodnia"). Solistka, prof. Markiewiczówna, wywiązała się ze swego zadania niemniej świetnie — „...domena twórczości współczesnej zdaje się najbardziej odpowiadać wyrafinowanemu smakowi i ożywionej szczerym temperamentem indywidualności artystycznej tej wybitnej pianistki. („Polska Zachodnia".)

Artur Rubinstein — rzadki gość w stolicy śląskiej — odniósł zupełny tryumf. Świetnie dysponowany, wykonał olbrzymi program z polotem i brawurą, porywał żywiołowym temperamentem. Mamy nadzieję, że Katowice znajdą się wreszcie na stałe w orbicie podróży koncertowych wielkiego pianisty, odwiedzającego nas dotychczas jedynie przygodnie.

Do wydarzeń, bezsprzecznie związanych z życiem muzycznem Katowic, zaliczyć należy doskonale udany popis od kilku lat zaledwie istniejącej szkoły rytmiki, gimnastyki i tańca – prof. Nowowiejskiej i Niebieszczańskiej - Lewingerowej. Wysoki poziom nauki nwydatnił się dobitnie w poszczególnych produkcjach, zarówno zespołowych jak i solowych, niejednokrotnie zadziwiających sprawnością młodocianych wykonawczyń oraz wywołujących wyrazy uznania dla utalentowanych założycielek i kierowniczek tej pożytecznej instytucji.

Na zakończenie wspomnę o powtórnych w tym sezonie odwiedzinach chóru Dana, którego swoisty rodzaj produkcji liczy wielu zwolenników wśród szerokich rzesz katowiczan. Nie da się zaprzeczyć, że działalność tego chóru zwłaszcza w polskich ośrodkach zagranicznych, może odegrać rolę bardzo doniosłą, zasługującą na jaknajprzychylniejszą ocenę.

Przy okazji — skok w bok.

W jakiś niezbadany sposób zapadła kiedyś w Centrali Polskiego Radja w Warszawie decyzja, obowiązująca do dziś, że Chopin może się ukazywać w programach Polskiego Radja (dotyczy to oczywiście wszystkich siedmiu czy ośmiu polskich stacji nadawczych) jedynie raz w tygodniu, w środę i wyłącznie z Warszawy.

Nie wątpię, że były jakieś racje, które wywołały tak kategoryczne i „uproszczone" rozstrzygnięcie problemu. Ale trudno mi się oprzeć najgłębszemu przeświadczeniu, że popełniono tu dziwną przesadę. Argumenty przeciw temu zarządzeniu cisną się jeden za drugim. A więc: przypuszczać trzeba, że nie wszystkie produkcje szopenowskie pianistów „prowincjonalnych" stały (przed zaistnieniem tej uchwały) na właściwym poziomie artystycznym. Ale to nie znaczy, że nie mogą się zdarzyć produkcje, stojące na właściwym poziomie artystycznym. Zresztą i koncerty szopenowskie z Warszawy nie zawsze imponują tej nieszczęsnej „prowincji" swym poziomem. Dalej: czyż doprawdy z innej mąki są zrobione pianiści „prowincjonalni", a z innej „stołeczni"? Tu nasuwa się śp. Kipling ze swojem: „Ja i ty jesteśmy jednej krwi!" Lwia część pianistów prowincjonalnych, to absolwenci Konserwatorjum Warszawskiego, lub równorzędnych szkół krajowych czy zagranicznych, a w każdym razie uczniowie tychże samych sław i autorytetów. Więc gatunek ten sam. Dalej: Czy można sobie wyobrazić, aby ogłoszono dekret, że Beethoven lub Bach może być nadawany wyłącznie z Berlina i to raz na tydzień, w ściśle określony dzień? Lub Schubert tylko z Wiednia, Czajkowski tylko z Moskwy itp. Dalej: przyznaję, że pewna reglamentacja jest wskazana, celem uniknięcia, bądź powtarzanie tych samych utworów, bądź natłoku koncertów szopenowskich w nieregularnych odstępach, ale na to są setki sposobów, nie tak skrajnych. Przypuśćmy nawet, że huragan recitali szopenowskich mógłby na dłuższą metę stanowić dla najszerszych sfer naszego społeczeństwa radjowego dawkę ciężej strawną,

(trzeba taką możliwość brać również pod uwagę) to przecież można kwestję rozstrzygnąć inaczej. A więc konkretnie: mojem zdaniem wielkiem wyrównaniem byłoby postanowienie, że recitale szopenowskie będą po staremu nadawane tylko z Warszawy i tylko w środę — niech będzie — lecz każdy pianista w Polsce, któremu daje się możność wystąpienia przed mikrofonem, ma prawo do umieszczenia w swym programie przynajmniej dwóch utworów (jednoczęściowych) Chopina, uzgodnionych o tyle z innemi koncertami bliższemi, ażeby te same kompozycje nie powtarzały się zbyt często. To nie może nastręczać trudność nie do pokonania.

Argumentów takich możnaby przytaczać bez końca, poprzestanę na zapytaniu: cóż zostaje w przeciwnym razie do umieszczenia w programach? Nieśmiertelni Niemcy, a ze współczesnych Rosjanie, Francuzi, Hiszpanie, lub przeważnie dziwnie niewdzięczni pod względem pianistycznym — współcześni Polacy?

Już niech wolno będzie pianistom polskim w Polsce grać Chopina przed mikrofonem — nietylko z Warszawy i nietylko we środę — a napewno nie stanie się to ze szkodą dla tak bezwzględnie chronionego radjosłuchacza polskiego.

Kwestję tę poruszam na specjalną prośbę kilku pianistów śląskich, a czynię to tem skwapliwiej, że ich dezyderat pokrywa się całkowicie z oddawna wyrobionym moim własnym poglądem na tę sprawę.

Herbert Krzok.

## WILNO.

Ożywiony ruch muzyczny tegorocznego sezonu nie pozostał bez wpływu na życie wewnętrzne organizacyj muzycznych. Toczą się nawet polemiki. Narazie w bardzo wytwornej formie, ale dość zjadliwe. Ostatnio wystąpiło z enuncjacją Wileńskie Towarzystwo Filharmoniczne. Autorzy gadają pompatycznie, „powodowani poczuciem obowiązku i odpowiedzialności z tytułu kilkoletniej poprzedniej działalności na polu rodzimej kultury" etc. Gadanina taka jest dość symptomatyczna dla wileńskich stosunków: zasługi w przeszłości i nadzieje na przyszłość. Teraźniejszość się nie liczy. Doprawdy, zamiast papierowych odezw, lepiej byłoby Towarzystwu zająć się żywiej akcją uzupełnienia kadr swych członków, jak również zdobyć się na bardziej samoistną politykę w zakresie koncertów, które pod firmą Towarzystwa urządza agent koncertowy, oczywiście stuprocentowy żyd.

W bieżącym roku Zarząd Miejski powołał Komisję Teatralną. Na ostatniem posiedzeniu omawiano sprawy subwencji miejskiej dla Teatru Muzycznego „Lutnia". W dyskusji okazało się, że dyrektorzy zamykają swój program wyłącznie w ramach operetki i komedji muzycznej. Na tak wysokiej podstawie trudno coś uzyskać. Miasto słusznie uważa, że subwencjonować może tylko jeden Teatr (i rzeczywiście subwencjonuje Teatr dramatyczny na Pohulance). Z tym poglądem należy się nietylko zgodzić, ale nawet dążyć do tego, aby w Wilnie był tylko jeden teatr: dramatyczno-śpiewny.

Co innego muzyka. Występy artystów rosyjskich i powodzenie „Strasznego Dworu", wystawionego siłami miejscowemi, zwróciły uwagę prezydenta

miasta. W innych miastach Polski nikt nie chce wierzyć w to, że miasto Wilno dla muzyki nie ma najmniejszej pozycji w budżecie, że wszystkie instytucje muzyczne opłacają światło, wodę — według taryfy normalnej (t. j. najdroższej w Polsce), że w Wilnie niema sali koncertowej etc. Występy takich artystów jak Thibaut, Cortot — odbywają się w budzie przy ul. Końskiej (jaka śliczna nazwa ulicy, przy której wznosi się reprezentacyjny „gmach" muzyki w Wilnie!) Dobrego fortepianu w Wilnie dostać nie można. Słowem partykularz. Ale gdy się trafi jakaś akademja lub obchód, wtedy padają słowa o kulturze „miasta Mickiewicza", o pięknie Wilna, o „przedmurzu chrześcijańskiej kultury" itp. itp. Polacy słusznie słyną z próżnego gadulstwa.

Dnia 7. II. odbył się recital Stanisława Szpinalskiego. Jest to pianista świadomy celów i środków swej sztuki. Program recitalu wybiegał daleko poza szablonowe ramy innych tego rodzaju produkcyi. Z nowych kompozytorów usłyszeliśmy młodych Katalończyków — Mompou i Blancafort, z polskich — Łabuńskiego i Szeligowskiego. Bogaty repertuar pozwolił Szpinalskiemu na wszechstronne wykazanie swego talentu. Recital był ze wszechmiar ewenementem na tle cudzoziemczyzny zalewającej Wilno w tym roku.

Irma.

BYDGOSZCZ.

Wydarzeniem, które do anemicznego życia muzycznego Bydgoszczy (karnawał!) wniosło nieco ożywienia, jest fakt powstania orkiestry symfonicznej. Okazało się, że idea stworzenia orkiestry w Bydgoszczy była wśród miejscowych muzyków oddawna popularna, brakowało tylko organizatorów. Do orkiestry wpłynęło zgłoszeń b. dużo (około stu!) i to zarówno spośród muzyków zawodowych, jak i amatorów. Masowy akces muzyków zawodowych jest dla naszej muzycznej rzeczywistości bardzo symptomatyczny. Wyrzuceni przez maszynę ze swych warsztatów pracy, pozbawieni często najistotniejszych środków egzystencji, muzycy zawodowi dążą instynktownie do konsolidacji w jakiejkolwiek formie, byleby zyskać opiekę i ochronę wykonywanego zawodu i drobną choćby nadzieję poprawy bytu. Z ust reprezentantów muzyków zawodowych padały na zebr. organizac. słowa mocne i niedwuznaczne, obrazujące dosadnie rozpaczliwość sytuacji. Mówiło się o nieuczciwej konkurencji „amatorów", o konieczności zmniejszenia zasięgu pracy zespołów orkiestr wojskowych i o innych piekących bolączkach, które już oddawna wołają wielkim głosem o uporządkowanie.

Wstrzymując się narazie od wydania jakichkolwiek opinji o kwalifikacjach powstałej orkiestry, przed którą leżą trudności bardzo poważne, nie wysuwając również żadnych przypuszczeń odnośnie do jej możliwości rozwojowych — trudno się powstrzymać od wyrażenia zadowolenia z samego faktu powstania tej placówki, faktu, mogącego stać się poważnym czynnikiem dla rozwoju kultury muzycznej miasta i dającego podstawę do bardziej optymistycznego spoglądania na naszą muzyczną przyszłość.

Dyrygentem orkiestry został p. Karol Kulecki, młody, pełen zapału muzyk bydgoski, któremu w lwiej części przypada zasługa zainicjowania i realizacji idej stworzenia symfonicznego zespołu. Dzięki poparciu czynników muni-

cypalnych, orkiestra posiada już lokal do ćwiczeń, a mówi się także o możliwościach uzyskania pewnej sumy pieniężnej, na pokrycie najniezbędniejszych wydatków, związanych z techniczną organizacją orkiestry.

W salce Miejsk. Konserw. Muz. odbył się czwarty (w bież. roku szk.) wieczór muzyki kameralnej, poświęcony twórczości Beethovena, w wykonaniu sił nauczycielskich uczelni. Jak dużą popularność wśród miejscowych melomanów zdobyły te audycje świadczy fakt, że salka Konserwatorjum (wprawdzie skromnych nieco rozmiarów) wypełnia się stale do ostatniego miejsca (wstęp bezpłatny). Jest to publiczność bardzo różnolita, reprezentująca niemal wszystkie szczeble tutejszego społeczeństwa. W dobie wytężonej walki o każdego niemal miłośnika żywej muzyki, pożyteczna i ideowa akcja Konserwatorjum nabiera na terenie naszego miasta specjalnego znaczenia i zasługuje na słowa najwyższego uznania.

Bydgoszcz, w lutym 1936 r.

Alfons Rösler.

## KRZEMIENIEC.

Dnia 20 stycznia br., w sali Kolumnowej Liceum Krzemienieckiego odbył się wieczór kolend ukraińskich w wykonaniu arcybiskupiego chóru pod batutą p. Jana Kapitońca. W programie umieszczone były kolendy w harmonizacji Kaszyca, Leontowicza i Stecenki. Do programu włączono parę utworów cerkiewnych, związanych ze świętami Bożego Narodzenia. Trzeba uznać, że chór arcybiskupi, cieszący się w Krzemieńcu dobrą opinją (zupełnie zresztą zasłużoną), włożył w urządzenie wieczoru kolend sporo pracy. Solidne przygotowanie do koncertu można było zauważyć w każdym niemal numerze programu. Wykonywane utwory brzmiały czysto i jędrnie (w niektórych może kolendach zbyt chrapliwie brzmiały alty.) W ogólności jednak równowaga głosów dobra. Co do samego sposobu interpretowania kolend miałoby się pewne zastrzeżenia. Za słabo uwydatniona była strona rytmiczna i ekspresyjna. Wyczuwało się za dużo cerkiewności, za mało natomiast świeckości, a przecie kolendy, należąc do twórczości ludowej, mają w sobie bardzo wiele bezpośredniego życia, tętna i werwy. Rytmika kolend najczęściej jest skoczna i radosna. Należałoby te momenty wziąć pod uwagę i specjalnie je podkreślić.

W ostatnich miesiącach daje się zauważyć pewne ożywienie ruchu muzycznego na terenie Z. N. P. w Okręgu Wołyńskim. Przy Zarządzie Okręgu w Równem została założona sekcja muzyczna, która ma wziąć w swą opiekę sprawy muzyczne nauczycielstwa z całego okręgu. W programie swych prac sekcja muzyczna nakreśliła sobie następujące punkty: 1) urządzenie poradni metodyczno - dydaktycznej dla nauczycieli śpiewu i muzyki, 2) organizowanie nauczycielskich chórów, orkiestr i zespołów kameralnych, 3) stworzenie centralnej bibljoteki muzycznej, zaopatrzonej w odpowiednie śpiewniki i podręczniki do śpiewu dla szkół, nuty na chóry i orkiestry, dzieła teoretyczno - muzyczne, 4) dokształcanie muzyczne nauczycielstwa, 5) nawiązanie kontaktu z M. O. W. w Krzemieńcu i z Ormuzem, 6) praca w chórach ludowych. Pierwszem echem pracy Sekcji jest powstanie nauczycielskiego kwartetu smyczkowego w Równem, zorganizowanego przez p. J.

Troskę. Kwartet odbywa regularne próby i przygotowuje się w niedalekiej przyszłości do występu.

Sekcji Z. N. P. Okręgu Wołyńskiego życzymy serdecznie pomyślnej pracy i owocnych rezultatów.

J. G.

MUZYKA W RADJO.

Materjał sprawozdawczy o audycjach muzycznych w radjo jest tak obfity, że niepodobna omawiać go w całości i szczegółowo. W piśmie, które ukazuje się w odstępach dwumiesięcznych, wypadnie poprzestać na notowaniu tylko ważniejszych poczynań programowych i artystycznych. Z tem zastrzeżeniem rozpoczynam rubrykę radjową, zleconą mi przez redakcję „Muzyki Polskiej".

Transmisje koncertów symfonicznych z prowincji należy zaliczyć do ważnych poczynań artystycznych ze względów ogólnych; inicjatywa Polskiego Radja bezwarunkowo zasługuje na uznanie. Jednakże koncerty te nie zapełniają luki, wytworzonej przez brak transmisyj z Filharmonji Warszawskiej. Poziom orkiestr prowincjonalnych jest niejednolity i narazie daleki jeszcze od doskonałości. Obok orkiestr dość już wyrobionych (Poznań, Lwów), słyszymy zespoły symfoniczne jeszcze młode, z licznemi usterkami w brzmieniu, stroju itp. W związku z tem nasuwa się uwaga, czy słusznem jest, że te orkiestry występują pod batutą coraz innych dyrygentów. Wydaje się, że raczej powinny one pracować pod kierunkiem stałego kapelmistrza: są wtedy większe możliwości systematycznej i bardziej wydajnej pracy.

Konstrukcja programów koncertów symfonicznych jest dość monotonna; zdarzają się też nieuzasadnione podobieństwa, co niezawsze w porę jest dostrzegane. Niewątpliwe ambicje w układzie programów zdradza Wilno, co należy z uznaniem podkreślić. Pozatem zawsze zaciekawiają premjery utworów miejscowych kompozytorów: dzięki nim można poznać dzieła, które niezawsze dochodzą do Warszawy.

Zmieniony układ audycyj szopenowskich, jest zdaje się eksperymentem chybionym. Uszeregowanie utworów według dat urodzenia jest podejściem zbyt formalnem, mechanicznem i prowadzi do niwelacji całej twórczości Chopina (Gleichschaltung!). Dla przeciętnego słuchacza zaciera się różnica między arcydziełami i utworami mniej wybitnemi, pozostaje wrażenie pewnej jednostajności i monotonji. Efekt dydaktyczny również jest wątpliwy; audycje są rozłożone na dłuższy okres czasu i nie mogą dać radjosłuchaczowi ogólnego, syntetycznego wrażenia o całej twórczości Chopina.

Dobrem posunięciem programowem są stałe audycje „Nasze pieśni". Wykazują one, jak bogatym repertuarem polskim w dziedzinie pieśni rozporządzamy. Tem dziwniejszym staje się fakt, że umiejętność naszego stanu śpiewaczego w tej dziedzinie pozostawia wiele do życzenia: poprostu brak wykonawców obeznanych i zżytych ze stylem pieśniarskim.

W przeciwieństwie do radjostacyj zagranicznych, nasze rozgłośnie rzadko zamieszczają w programach audycje operowe. Ostatnio nadano dwie transmisje z Opery Warszawskiej („Straszny Dwór" i „Goplana"): nasuwały one smutne refleksje o poziomie stołecznej sceny operowej. Mieliśmy też dwie audycje ze studja. Pierwszą („Serva padrona" Pergolesiego) — można zali-

czyć do udatnych, druga natomiast („Lohengrin“ Wagnera) budziła zastrzeżenia. Zaprodukowany montaż nie był szczęśliwie skonstruowany, wykonanie muzyczne szwankowało, wyczuwało się brak dostatecznego przygotowania zespołowego, szczególnie części wokalnej. Raziło też obojętne „wokalizowanie“ wykonawcy roli tytułowej. Muzyka o tak wielkiem napięciu uczuciowem wymaga większego przejęcia się i ekspresji.

Niedawno słyszałem z Moskwy montaż op. „Eugenjusz Onegin“: ważniejsze wyjątki z opery były wplecione w recytację tegoż poematu Puszkina. Całość wypadła bardzo interesująco. Czy nie nadawałaby się do podobnego montażu op. „Marja“ Statkowskiego w połączeniu z poematem Malczewskiego?

Na zakończenie parę słów do wydziału technicznego Polskiego Radja: czy nie mógłby ktoś bardziej obeznany z muzyką i wykonywanemi utworami regulować siłę dźwięku audycyj orkiestrowych. Chronicznym defektem tych audycyj są „igraszki“ amplifikatorni, które zdradzają rękę bardzo niewprawną. Jaskrawym i jakże irytującym przekładem była transmisja koncertu symfonicznego z Poznania pod dyrekcją Furtwänglera.

T. Z.

# KRONIKA

## POLSKA

Pragnąc w kronice krajowej dać możliwie obszerny przegląd ważniejszych wydarzeń życia muzycznego w Polsce, zwracamy się do Szanownych Czytelników (zwłaszcza Czytelników z prowincji!) z uprzejmą prośbą, by zechcieli przyłączyć się do naszej pracy, przysyłając na adres Redakcji: (Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22) rzeczowe wiadomości o ważniejszych faktach, jakie w życiu muzycznem danego środowiska miały miejsce.

Zjazdy, jubileusze, rocznice.

**Rada Naczelna Zjednoczenia Związków Śpiewaczych i Muzycznych** czyni przygotowania do **Zlotu Śpiewaków Polskich,** jaki ma się odbyć w Warszawie w dn. 27—29 czerwca r. b. Program Zlotu przewiduje prócz Turnieju Śpiewaczego, koncert oratoryjny i Koncert - Monstre na Stadjonie Łazienkowskim. W czasie Zlotu ma być odsłonięta tablica ku czci Piotra Maszyńskiego. Tablica ta, fundowana własnym kosztem przez śpiewactwo polskie, ma być wmurowana w tym domu, w którym mieszkał i umarł ten umiłowany przez śpiewaków wielki pieśniarz polski.

Na prośbę Rady Naczelnej, protektorat nad Zlotem objąć raczył Pan Prezydent Rzeczypospolitej.

*

Ogólne Zgromadzenie Członków Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia" w Warszawie uchwaliło projekt nowego statutu. Wedle brzmienia nowego statutu „Lutnia" otrzymuje odtąd nazwę **„Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia" — im. Piotra Maszyńskiego w Warszawie",** na pamiątkę niezapomnianego swego założyciela i dozgonnego kierownika artystycznego ś. p. Piotra Maszyńskiego.

*

W roku bieżącym przypada 100-letnia rocznica urodzin **Jana Karłowicza,** wielkiego językoznawcy i etnografa polskiego, ojca **Mieczysława Karłowicza.** Na uczczenie tej rocznicy, w dniu 8 lutego br. (w dniu tym, w r. 1909 zginął pod Kościelcem Mieczysław Karłowicz) odprawione zostało w Katedrze św. Jana w Warszawie nabożeństwo za dusze ojca i syna. Następnie odbyła się uroczystość odsłonięcia tablic pamiątkowych w ścianie domu, w którym Jan i Mieczysław Karłowiczowie mieszkali. (Plac Dąbrowskiego 2/4). Tablicę poświęconą Janowi Karłowiczowi ufundował Uniwersytet Jana Piłsudskiego, wespół z Towarzystwem Krajoznawczem. Tablicę poświęconą Mieczysławowi Karłowiczowi fundowało Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.

*

15-tą rocznicę śmierci **Władysława Żeleńskiego** uczciło Polskie Radjo, or-

ganizując w dn. 22. 1. b. r. audycję, poświęconą jego twórczości. Audycja transmitowana była przez wszystkie rozgłośnie polskie. Słowo wstępne wygłosił dr. Józef Reiss, wykonawcami były Olga Martusiewicz (fortepian) i H. Zboińska - Ruszkowska (śpiew.)

*

**Ludomir Różycki** obchodzi w tym roku 30-lecie pracy kompozytorskiej. Pierwszy jego poemat symf. „Bolesław Śmiały" wykonany był w r. 1906 (w Berlinie.)

*

**Tow. Muzyczne im. Chopina w Łodzi,** obchodziło jubileusz 25-lecia swego istnienia.

*

Ku uczczeniu Imienin P. Prezydenta Rzplitej, odbył się w Teatrze Wielkim w Warszawie **koncert dla młodzieży szkół zawodowych i wieczornych,** zorganizowany przez Wydz. Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego. Słowo wstępne wygłosił p. Al. Kiełczewski, nauczyciel gimnazjum. W części koncertowej wzięli udział Al. Zelwerowicz (recyt.) Sława Orłowska (śpiew), Orkiestra Filharm. Warszawskiej pod dyr. Ozimińskiego oraz chóry „Harfa" i „Surma" pod dyr. Lachmana.

*

W Cieszynie Czeskim odbył się zjazd **Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji**. W wyniku konkursów pierwsze miejsce spośród chórów kościelnych uzyskał Katolicki Chór Kościelny w Cz. Cieszynie, spośród zaś chórów męskich — chór Towarzystwa Nauczycieli Polskich. Zarząd Związku (istniejącego od 1927 r.) wykazał się obfitym dorobkiem na polu krzewienia polskiej kultury śpiewaczej na terenie Czechosłowacji. Związek dostarcza chórom nut, ogłasza konkursy kompozytorskie, wydaje nagrodzone utwory, organizuje kursy dla dyrygentów, wydaje własny kwartalnik „Echo". W r. 1927 Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji liczył 21 chórów, obejmujących 800 członków. W roku obecnym Związek liczy 92 chóry, które skupiają łącznie 3000 członków. Prezesem Związku jest p. Piotr Feliks, dyrektor gimnazjum polskiego w Orłowej. Dyrygentem Związkowym jest p. Emanuel Griziur.

Bratniemu Związkowi serdecznie życzymy dalszego, tak pomyślnego rozwoju!

Konkursy muzyczne.

Po międzyokręgowych rozgrywkach eliminacyjnych chórów i orkiestr K. P. W., zespoły wyróżnione stanęły do **Koncertu Konkursowego w Warszawie** (gmach Cyrku). W konkursach chórów męskich pierwsze miejsce zdobyło poznańskie „Hasło" pod dyr. Z. Latoszewskiego. O zwycięstwie zadecydowało wykonanie „Psalmu" Wallek-Walewskiego. Niewiele mniejszą ilość punktów zdobył sobie zespół lwowski (dyr. A. Stadler.)

W symfonicznych zespołach orkiestralnych I nagrodę otrzymała Orkiestra Krakowska pod dyr. F. Gemrota (za Żeleńskiego „W Tatrach".)

Konkurs orkiestr dętych wysunął na I miejsce Orkiestrę Krakowską (dyr. Gemrota.)

Skład jury konkursowego: F. Nowowiejski, Z. Jachimecki, A. Wieniawski, Br. Wolfstal, Z. Klechniowski.

„Orkiestra" jest zdania, że muzyczny poziom i ruchliwość życia muz. K. P. W. jest wynikiem przedsiębiorczości prezesa K. P. W. p. Starzaka, który do współpracy w dziale muzycznym powołał Br. Wolfstala.

*

Z inicjatywy Instytutu Muzycznego w Krakowie, a przy poparciu Polskiego Związku Turystycznego, urządził specjalnie w tym celu wyło-

niony Komitet, w dniach od 8 do 12 lutego r. 1936 w salach Muzeum Przemysłowego w Krakowie, **ogólnopolski konknrs na najlepsze instrumenty smyczkowe,** wyprodukowane w Polsce. Konkurs połączony był z koncertami eliminacyjnemi, wystawą instrumentów i przetargiem.

Muzyka polska w programach zagranicy.

W Lipsku odbył się koncert muzyki słowiańskiej, na którym wykonany został pod dyr. Abendrotha poemat symfoniczny **M. Karłowicza** „Stanisław i Anna Oświecimowie". Było to pierwsze wykonanie dzieła Karłowicza w Lipsku.

*

Międzynarodowe jury dorocznego festivalu międzynarodowego Tow. Muzyki Współczesnej zakwalifikowało do wykonania na festivalu z utworów polskich. II Koncert skrzypcowy **K. Szymanowskiego** i „Taniec Osmołody" **R. Palestra.** Festival odbędzie się w Barcelonie w połowie kwietnia rb.

*

Po Hamburgu, Berlin ma wystawić „Halkę" **Moniuszki.** Premjera berlińska projektowana jest na marzec.

*

W Chemnitz wykonana została Sonata na fortepian i skrzypce **K. Szymanowskiego.**

*

Paryż usłyszy wkrótce **„Harnasie" Szymanowskiego** w reżyserji L. Schillera.

Dekoraoje i kostjumy skomponowała młoda zdobniczka p. Lorentowicz-Karwowska. W „Harnasiach" tańczyć będzie m. in. Lifar, który przed rokiem dłuższy czas bawił w Zakopanem, żeby wystudjować folklor góralski.

Polscy wykonawcy zagranicą.

**Jerzy Bojanowski,** zorganizowawszy w Milwaukee orkiestrę symfoniczną, zyskuje, jako jej dyrygent i kierownik artystyczny, coraz większe uznanie krytyki i coraz większy entuzjazm publiczności. Bojanowski stał się głównym organizatorem życia muzycznego Milwaukee. Jest to po Stokowskim w Filadelfji i Rodzińskim w Cleveland trzeci Polak, zajmujący w Ameryce Północnej stanowisko dyrygenta orkiestry symfonicznej.

*

**Leopold Stokowski,** który przez 23 lata był kierownikiem artystycznym i dyrygentem orkiestry symfonicznej w Filadelfji, zamierza obecnie ze stanowiska tego ustąpić, by poświęcić się pracy teoretycznej, w szczególności zaś akustyce. Następcą jego będzie E. Ormandy, dyrygent z Minneapolis. Stokowski zgodził się jedynie na prowadzenie 20 koncertów w następnym sezonie. Ustąpienie Stokowskiego aktualne będzie na wiosnę.

*

**Krakowski Chór Dziecięcy Szkół Powszechnych,** wystąpił w Berlinie z popisem. Pieśni polskie, narodowe nasze tańce złożyły się na program koncerciku. Propagandowa ta akcja godna jest prawdziwego uznania. Chór przygotowany był doskonale, (dyr. p. Suwary). Głosy prasy niemieckiej stwierdzają wielkie powodzenie naszych młodocianych śpiewaków.

*

**W Znrychu** koncertowali ostatnio: Artur Rubinstein (w programie Beethoven, Franck, Chopin); Mieczysław Horszowski (Scarlatti, Beethoven, Chopin, Debussy); Raul Koczalski (Chopin.)

*

Znany szopenista polski **Ranl Koczalski** coraz nowe zbiera tryumfy, koncertując w Niemczech. Ostatnie jego koncerty w Berlinie oceniła krytyka niemiecka znamiennemi słowami, że tak odtwarzać Chopina może tylko artysta tej samej co Chopin krwi.

Poza wszelkiemi walorami interpretacyjnemi, krytyka podkreśla niezwykłą swobodę rytmiki Koczalskiego i doskonałą sztukę pedalizacji.

*

**Józef Turczyński** w ubiegłym miesiącu koncertował w Berlinie. W przeciwieństwie do Koczalskiego, krytyka niemiecka uznała Turczyńskiego za artystę raczej kosmopolitycznego, niż narodowego. Stwierdza też jego doskonałą interpretację muzyki niemieckiej, która artyście naszemu zdaje się być bardzo bliska (Schubert, sonata A dur op. 120). Koncepcja interpretacyjna Turczyńskiego głęboko interesuje krytyków niemieckich.

*

**Adelina Korytko - Czapska,** znana śpiewaczka polska, po sukcesach zagranicznych zawitała do Poznania, gdzie wystąpi w przygotowywanej tam premierze opery Giordana — „André Chénier". P. Korytko-Czapska występowała w operach Wiednia, Berlina, Hamburga, dając tam również swe recitale koncertowe. Recital taki, urządzony w Berlinie, przyniósł śpiewaczce naszej engagement do Buenos Aires, Rio de Janeiro, San Paulo i wielu innych miast Ameryki Południowej.

Recital, jaki w ubiegłym miesiącu dała nasza artystka w Berlinie, spotkał się z dużem uznaniem recenzyjnej prasy niemieckiej. Specjalnie zainteresował orginalny program recitalu; obok pieśni polskich i rosyjskich kompozytorów, wykonała p. Korytko - Czapska pieśni argentyńskie.

*

Niemniejsze uznanie krytyki niemieckiej zyskał sobie baryton, **Zygmunt Jabłonowski,** jako doskonały odtwórca pieśni Schuberta.

Prasa berlińska, po ostatnim koncercie naszego śpiewaka w Berlinie, podnosi przedewszystkiem czystość jego wymowy i dykcji niemieckiej.

*

**Władysław Ladis**, pierwszy tenor opery hamburskiej, wystąpił z pierwszym recitalem śpiewaczym w Berlinie przy współudziale Marji Fiorenza. Artysta nasz został przychylnie przez krytykę i publiczność przyjęty.

*

Znana na terenie Niemiec śpiewaczka operowa — p. **Marja Olszewska,** piękny alt Opery Miejskiej w Monachjum, wystąpiła w Monachjum i w Augsburgu z wieczorem aryj i pieśni. Krytyka muzyczna miała sposobność stwierdzić, że śpiewaczka nasza, jako pieśniarka, ma równie wielkie zalety.

*

Do zespołu Opery Wrocławskiej zaangażowany został **Artur Bednarczyk** tenor bohaterski, o pięknym materjale głosowym, który by jednak należało gruntowniej urobić i wykształcić.

*

Primadonna Opery Poznańskiej p. **Stanisława Zawadzka** wyjechała, zaproszona na koncerty do Rumunji i Niemiec.

*

**Irena Dubiska,** wystąpiła z koncertem w Berlinie; akompanjował prof. Lefeld. Krytyka berlińska została nieprzyjemnie zdziwiona doborem programu, który obładowany został drobiazgami, obliczonemi raczej na efekt. W pojęciu rzeczowej krytyki niemieckiej, ani ów program ani niebezpieczne maniery, jakie pojawiają się w grze naszej skrzypaczki nie mogą prawdziwie się pogodzić z głęboką muzykalnością i wartościowem wirtuozostwem, jakie Dubiska wykazała w jednym jedynym poważnym numerze swego programu — sonacie g - moll J. S. Bacha.

*

Dn. 7 lutego rb., pod protektoratem Ministra J. Gawrońskiego, odbył się w

Wiedniu w „Grosser Musikvereinssaal“ koncert **Poznańskiego Chóru Katedralnego** pod kierunkiem ks. dr. W. **Gieburowskiego.** W koncercie wziął udział jako solista na organach prof. Br. **Rutkowski.** Obfity program zawierał m. in.: utwory polskich kompozytorów: chóralne: — Szamotulskiego, Zieleńskiego, Niewiadomskiego, Maklakiewicza; organowe — Surzyńskiego.

Dn. 10-go lutego ten sam koncert został powtórzony w Budapeszcie, w sali Akademji Muzycznej. Protektorat nad koncertem objął Minister Dr. St. Łepkowski.

Po koncertach ukazały się w prasie wiedeńskiej i budapeszteńskiej obszerne sprawozdania, omawiające interesujący program koncertu i wysoki poziom jego wykonania. Chór katedry poznańskiej zaliczają do najlepszych tego rodzaju chórów europejskich.

Liczna publiczność na koncertach w Wiedniu i Budapeszcie serdecznie i owacyjnie przyjmowała polskich wykonawców.

*

**Paula Nireńska** wystąpiła w Wiedniu z recitalem tanecznym. W programie znajdowały się tańce polskie. Tancerka nasza jest laureatką Międzynarodowego Konkursu Tanecznego w Wiedniu, jaki odbył się tam w r. 1934.

*

**Związek Polskich Towarzystw Szkolnych w Niemczech,** przystąpił ostatnio do wydania podręczników szkolnych. Jako pierwsze ukazały się: „Katechizm Katolicki“ i „Śpiewnik dla szkół powszechnych z polskim językiem wykładowym w Niemczech“. Jest to zbiór 139 pieśni religijnych i świeckich (pieśni narodowe, ludowe i żołnierskie) w układzie jedno, dwu i trzygłosowym.

### L u b l i n.

**Lubelski Związek Towarzystw Śpiewaczych i Muz.** istnieje od 1930 r. i obecnie obejmuje 16 stowarzyszeń. Ostatnie Walne Zgromadzenie Delegatów Stowarz. Śpiew. i Muz. wykazało dodatnie wyniki pracy Związku i poszczególnych Stowarzyszeń. Prezesem na r. b. wybrany został p. Kazimierz Niżyński, dyrektor Banku Spółek Zarobkowych w Lublinie. Dyrygentem Związkowym — p. St. Koszowski.

### L w ó w.

We Lwowie dn. 19 stycznia br. odbył się Zjazd Delegatów **Małopolskiego Związku Tow. Śpiewaczych i Muzycznych.** Sprawozdanie z rocznej działalności Związku, wykazało wzrost regjonalnych Towarzystw Śpiew. i Muz., a zatem i wzrost liczby członków. Szerzenie kultu pieśni polskiej na kresach idzie więc dodatniemi drogami. Prezesem Związku na rok bieżący został wiceprezydent Lwowa — dr. St. Ostrowski.

*

Dn. 6 lutego br. **Teatr Wielki** we Lwowie dal premjerę, od dłuższego czasu przygotowywanego, dramatu: Peer Gynt Ibsena z muzyką E. Griega.

*

W dniach od 7—13 lutego br. odbyło się we Lwowie przyjezdne „stagione“ operowe pod dyrekcją **T. Mazurkiewicza i R. Wragi,** które przy współudziale sił miejscowych i Filharmonji Lwowskiej dało z wielkiem powodzeniem cztery opery: Cyrulik Sewilski, Faust, Rigoletto i Madame Butterfly.

*

Prezesem lwowskiego oddziału Towarzystwa Współczesnej Muzyki jest w obecnym roku p. **dr. St. Łobaczewska.**

### P o z n a ń.

Przy Poznańskiem Towarzystwie Muzycznym istnieje sekcja Muzyki Współczesnej. Działalność sekcji ma być po-

większona; Sekcja zreorganizuje się na **Tow. Muzyki Współczesnej.**

*

**Towarzystwo Muzyczne Kolejarzy** w Poznaniu odbyło swe doroczne walne zebranie. Orkiestra pod dyr. Buchwalda odegrała fantazję z „Lohengrina“ i marsz „Huragan“ Karasia. Najpilniejszemu członkowi orkiestry p. Krzywiakowi wręczono nagrodę za regularne uczęszczanie na próby orkiestry. Tow. Muzyczne Kolejarzy ma duże znaczenie w propagowaniu kultury muzycznej; sprężyste jest bowiem i czynne. Prezesem Związku został na rok bieżący p. Chruszczyński.

Stanisławów.

Staraniem Towarzystwa Muzycznego im. Moniuszki w Stanisławowie, odbył się koncert Orkiestry Towarzystwa, pod dyr. **Tadeusza Jareckiego**. Jako solista wystąpił skrzypek prof. **Józef Cetner,** osiągając głębokie uznanie licznie zgromadzonej publiczności.

Toruń - Pomorze.

Pomorze zdobyło sobie nową instytucję kulturalną, jaką jest Konserwatorjum w Toruniu, reorganizowane obecnie przez nowomianowanego dyrektora — **Piotra Perkowskiego.** Toruńskie Konserwatorjum Muzyczne będzie prowadziło wszystkie klasy muzyki, łącznie z klasą orkiestrową i klasą muzyki kościelnej. Energiczne starania dyr. Perkowskiego dają już jaknajlepsze wyniki; klasie muzyki kościelnej przyznane już zostały organy. Wicedyrektor Konserwatorjum Toruńskiego p. L. **Moczyński,** doświadczony i długoletni specjalista w muzyce kościelnej, grono profesorskie oraz Pomorskie Towarzystwo Muzyczne z całem oddaniem pomagają w pracy dyr. Perkowskiemu. Klasę fortepianu objął od dnia 15 stycznia br. p. **Henryk Sztompka.**

*

Sprawozdania, wygłoszone na dorocznych walnych zebraniach Towarzystw Śpiew. **„Lutnia“ i „Dzwon“** w Toruniu, wykazały wzmożoną ruchliwość obu towarzystw w stosunku do lat poprzednich. Kultura pieśniarska zaczyna coraz pewniejsze u nas stawiać kroki.

*

**Państwowa Bibljoteka** im. Eustachego i Emilji Wróblewskich w Wilnie, posiada w dziale nutowym 360 pozycji. Z tego 30 rękopisów.

*

Chór mieszany **„Echo“** w Wilnie obchodził 10-lecie swego istnienia i swojej pracy artystycznej. Bogaty i wartościowy program chóru „Echa“ oraz wysoki poziom wykonawczy świadczy o zaletach jego pracy i jego ambicyj artystycznych.

Kierownikiem chóru „Echa“ jest od jego założenia — prof. **Władysław Kalinowski.**

Z Radja.

Akcja radjofonizacji kraju zatacza coraz szersze kręgi dzięki ścisłej współpracy, jaka wywiązała się między Polskiem Radjem, a instytucjami społecznemi. Instytucje społeczne dążą do zradjofonizowania świetlic robotniczych, szkolnych i t. p. A więc już nie poszczególnym jednostkom, ale całym masom udostępnione będzie korzystanie z radja. Ostatnia konferencja, jaka się odbyła między przedstawicielami instytucyj społecznych, a kierownictwem Polskiego Radja, zaakceptowała szereg pożytecznych na tym terenie uchwał.

*

Polskie Radjo nadało w roku ubiegłym 33 transmisje audycyj muzycznych do Anglji, Austrji, Hiszpanji, Niemiec, Norwegji, Stanów Zjednoczonych i innych krajów. Polscy kompozytorzy i polscy wykonawcy coraz częściej figurują w radjowych progra-

[library stamp]

mach zagranicy. Z zagranicy transmitowano do Polski 34 audycje muzyczne. Wymiana ta ma bezsprzecznie duże znaczenie kulturalne. Jednocześnie polscy artyści nierzadko stają przed mikrofonami zagranicznemi. Ostatnio w radjo monachijskiem wystąpił z koncertem Henryk Sztompka.

*

Polskie Radjo zainicjowało próbę nadawania muzyki lekkiej nie z sali studja, lecz z salonów hotelu „Bristol". Koncert taki nadawany jest „na szumie sali", wypełnionej zaproszonemi gośćmi. Radjoodbiorca słyszy więc oklaski zgromadzonych słuchaczy i mimowoli udziela mu się nastrój zebranych. Próby te wywołały serdeczny oddźwięk wśród radjosłuchaczy.

Zmiany na stanowiskach.

Od dn. 1. I. 1936 r. dyrektorem Konserwatorjum Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu został **Piotr Perkowski.**

*

Klasę fortepianu w Konserwatorjum Toruńskiem objął dnia 15-go stycznia 1936 roku **Henryk Sztompka,** wybitny pianista, uczeń mistrza Paderewskiego.

*

**Prof. Bronisław Rutkowski** z dniem 1-go stycznia rb. ustąpił ze stanowiska organisty Archikatedry Św. Jana w Warszawie.

Powodem ustąpienia prof. Rutkowskiego był niski, amatorski poziom śpiewów chóralnych Katedry stolicy. Kierownikiem chóru katedralnego pozostaje nadal ks. H. Nowacki.

*

Z dn. 1 lutego br. ustąpił ze stanowiska drugiego kapelmistrza Orkiestry Symfonicznej P. R. **Józef Oziminski.** Na jego miejsce został zaangażowany młody dyrygent **Mieczysław Mierzejewski.**

Nekrologja.

**Modest Męcicki,** długoletni tenor opery w Kolonji i w Sztokholmie, zmarł w 60 roku życia, w Sztokholmie.

*

Zmarł **Kajetan Bojarski,** pionier i organizator śpiewactwa w Małopolsce (od r. 1899) i Wielkopolsce (od r. 1919). Wieloletnia praktyka w licznych zespołach chórowych Lwowa wyrobiła w nim doświadczenie, pozwalające na organizowanie chórów amatorskich w prowincjonalnych miasteczkach Małopolski. W Poznaniu zorganizował chór „Dzieciątka Lwowiant", który stal się zawiązkiem powstałego w r. 1920 chóru męskiego „Echo". Jako założyciel „Echa" był jego długoletnim prezesem, a następnie prezesem Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych. Popularny i prawdziwie przez rzesze śpiewacze lubiany, pozostawił po sobie pamięć wiecznie entuzjastycznego miłośnika pieśniarstwa polskiego. Zmarł w Krynicy.

## ANGLJA

**Sir Hngh Allen,** profesor muzykologji na Uniwersytecie w Oxfordzie, przewodniczący „Royale College of Music", otrzymał stopień doktora honoris causa nauk filozoficznych Uniwersytetu Berlińskiego.

*

**Krytycy muzyczni pism niemieckich** „Neues Musikblatt" i „Berliner Tageblatt" odwiedzili Londyn, by zapoznać się z życiem muzycznem tego miasta i kierunkami tamtejszej krytyki. Goście niemieccy zachwycili się zorganizowanem i bujnem życiem muzycznem Londynu oraz wykształceniem muzycznem publiczności. Angielska publiczność słucha koncertów z partyturą w ręku; co trzeci słuchacz posługuje się partyturą. Nadzwyczajnie niskie ceny biletów pozwalają szero-

kim masom publiczności bywać na porządnych koncertach.

*

Znakomity altowiolista angielski **Lionel Tertis** dał ostatnio koncert w Pradze. Krytyka europejska typ jego gry zestawia co do poziomu i głębi z Casalsem, wiolonczelistą.

## AUSTRJA

W Linz i S. Florian odbędzie się w dniach od 18 do 21 lipca br. festival muzyczny ku czci **Brnknera**. Kieruje — Bruno Walter.

*

Na tegoroczny festival Mozarta w Salzburgu przybywa **Toscanini**, który dyrygować będzie paru koncertami symfonicznemi.

## FRANCJA

Recenzenci francuscy z niepokojem notują obojętność publiczności wobec muzyki nowoczesnej. „Koncerty stają się cmentarzem, na którym publiczność składa kwiaty samym tylko ukochanym... grobom. A miłość ta staje się tak wyłączna, że przekreśla wszelką wrażliwość wobec żyjących, którzy w ten sposób stają się bardziej umarłemi niż nieboszczycy". Mimo to koncerty Paryża stoją pod znakiem właśnie muzyki nowoczesnej. Oto szereg **ważniejszych prapremjer**, które ostatnio Paryż usłyszał:

Symphonie — Thomas Hartmann; Sinfonietta ritmica — A. Spitzmuller; Divertissement pour trio á cordes et orchestre — Jean Francais; Suite de danse — Yvonne Desportes; Sérénade pour orchestre á cordes — Bernard Schulé; II koncert skrzypcowy — K. Szymanowski; Le Concerto Nr. 4 (concerto di camera) — Filip Lazar (na zespół perkusyjny i małą orkiestrę); wreszcie szereg nowych pieśni Claude Delvincourt, Robert Bernard i in.

*

W ostatnich czasach ilość kobiet studjujących w **konserwatorjum paryskiem** tak wzrosła i w dalszym ciągu wzrasta, że ministerstwo wprowadzić musiało ograniczenia w przyjmowaniu kobiet do konserwatorjum, broniąc w ten sposób studentów konserwatorjum przed niebezpiecznemi konkurentkami.

*

W Paryżu został wykonany koncert na 2 fortepiany, najnowsze dzieło **Igora Strawińskiego.** Wykonawcami byli kompozytor i syn jego Sulima - Strawiński. Jest to jakby djalog dwu fortepianów. Część pierwszą stanowi allegro sonatowe, część drugą — powolne Notturno, trzecią wreszcie preludjum z warjacjami.

## HISZPANJA

Teatr Lyceo w Barcelonie wystawił „Sprzedaną narzeczoną" **Smetany**. Śpiewali artyści czescy (prócz dwu Hiszpanów). Dyrygował Karol Nedbal (brat zmarłego Oskara.)

## ITALJA

W „Teatro reale dell Opera" w Rzymie, wystawiona została pod dyr. Tullio Serafina opera **Franco Alfana** „Cyrano de Bergerac". Franco Alfano, neapolitańczyk, jest jak wiadomo tym, który ukończył „Turandota" Pucciniego. W Polsce znany był swego czasu jako pianista - koncertant. „Cyrano" zyskał uznanie krytyków i publiczności. W przeciwstawieniu do „Sakuntala" gdzie Alfano przeprowadził ścisłą tematykę i leitmotywikę, jego „Cyrano" posiada ujmującą i swobodną linję melodyczną, uwypukloną zręcznie przez pełną barwy instrumentację.

*

Dyrygent włoski **Alfredo Casella** odnalazł w Biblj. Waszyngtońskiej 4 symfonje Muzio Clementiego. Jedną z nich Casella wykonał na koncecie w Rzymie.

*

W styczniu **Papieski Instytut Muzyczny w Rzymie** (Pontifico Instituto di Musica Sacra) obchodził 25-lecie swego istnienia. Instytut ten, założony w r. 1911 w Rzymie pod nazwą Wyższej Szkoły Muzyki Kościelnej, został w r. 1914 podniesiony do godności Instytutu Papieskiego, pozostającego pod bezpośrednią opieką Ojca św.

Papieski Instytut Muzyczny kształci muzyków zarówno duchownych jak i świeckich, różnych narodowości. Rektorem tej uczelni jest obecnie opat Terrietti O. S. B., profesorami Mons. Casimiri, Mons. Licinio Refice. Don Pettorelli i inni. Instytut posiada własne wydawnictwo muzyczne: „Nova Vetera". Z dotychczasowych publikacyj Instytutu wymienić należy „Estetica Gregoriana" i album klasyków XVI w.

*

**Nino Salvaneschi,** literat i muzykolog włoski, wygłosił w Modenie (w teatrze S. Carlo) odczyt pt. „Duchowe zmagania się Chopina". Ciekawe, że mówić o Chopinie i słuchać o nim we Włoszech można, ale grać Chopina i słuchać dzieł Chopina nie wolno, — boć przecie ostatniem rozporządzeniem Ministerstwa Pracy i Propagandy, Chopin skreślony został z programu muzycznego Włoch, jako kompozytor państwa „sankcyjnego".

*

Dn. 10 lutego bm. spalił się w Turynie gmach **Opery Królewskiej,** jeden z piękniejszych teatrów Europy. Wobec spóźnionego ratunku, teatr spłonął niemal doszczętnie.

## NIEMCY

### Nowe hasła.

W życiu muzycznem Niemiec zaczynają działać nowe tendencje, które ostatnio, nietylko słowem mówionem czy pisanem, ale i czynem wprowadzane zostają w życie. Jest to metodyczne i przemyślane „wbudowywanie muzyki w życie narodu", czynienie z niej żywej sztuki stosowanej, koniecznej przy wszelkich przejawach zbiorowego życia narodowego Niemiec.

Muzyka taka musi być zatem dostosowaną do gromady, do społeczności niemieckiej. Stąd hasło: **pieśń i muzyka ludowa,** to znaczy ta, która ongiś, czy teraz wyszła od ludu, która mu jest zrozumiała, łatwa, która go porwie i wplecie się w jego życie.

Rzadko kiedy miała muzyka — jako „sztuka stosowana" — tak wielką rolę, jaką dziś ma w dzisiejszych, nowych Niemczech. Przy wszystkich uroczystościach narodowych, świętach, zgromadzeniach i zabawach muzyka staje na pierwszym planie. I to właśnie muzyka o charakterze ludowym, przemawiająca do szerokich mas. Państwo często powierza tworzenie takiej muzyki poszczególnym kompozytorom. Gubią się jeszcze oni w eksperymentowaniu, nie wytworzyli jeszcze jednolitego stylu, za młody bowiem jest ten ruch. Aleć w tem cała jego wartość, że jest. Jak zaś głęboko sięga już ten prąd, wykazuje to zupełna zmiana kierunku Niemieckiego Związku Śpiewaków (miljon członków!)

O ile przed rewolucją narodową Niemiec, Związek ten poświęcał się śpiewowi koncertowemu i w salach koncertowych, najszerszemu ogółowi niedostępnych, przedstawiał wyniki swego borykania się z najtrudniejszemi programami, o tyle teraz zwrócił się wyłącznie do kultywowania pieśni ludowej. Śpiewa się ją w najprostszych, przystępnych opracowaniach, śpiewa się jednogłosowo, ba — idzie się jeszcze dalej: wnosi się pieśń taką między lud. I oto nowe hasło: **pieśń dla ludu!** Gromadzi się ten lud w salach koncertowych, w ogrodach, na placach publicznych i śpiewa się dla niego,

podając mu stare czy nowe, ale zawsze piękne i zrozumiałe rzeczy, każe mu się śpiewać za sobą. Koło więc zamknięte: od ludu i dla ludu. A wszystko — dla idei narodowego socjalizmu. Wracamy zatem do starego Platona: muzyka jako wychowawczy i państwowo twórczy środek.

Temi torami idzie jedna fala nowego prądu. Ale jest jeszcze i druga: rozbudzanie zamiłowania do samodzielnego **muzykowania w domu**, w w związkach i stowarzyszeniach amatorskich. „Reichsmusikkammer" — Państwowa Izba Muzyczna (tyle się u nas mówiło o stworzeniu analogicznej instytucji w Polsce, projektowało...) obejmuje na terenie Niemiec 9000 stowarzyszeń muzycznych, okrągło 105.000 członków liczących. Oni to właśnie wykształceni, obeznani z repertuarem, mogą stawać się osią amatorskich, domowych zespołów muzykujących. Hasło **pielęgnowania muzyki domowej** (Pflege der Hausmusik) popierane jest silną akcją propagandową, która płynie ze sfer rządzących.

Wreszcie trzecia fala nowego prądu: **uprzystępnienie muzyki artystycznej** całemu społeczeństwu, a więc: koncerty dostępne dla wszystkich. Akcja organizacyi kulturalno-oświatowych umożliwiła każdemu człowiekowi bywanie na wartościowych pod względem artystycznym koncertach. Minimalne opłaty, wydawanie ludności uboższej kart wolnego wstępu na poważne koncerty, liczne koncerty na przedmieściach i peryferjach większych miast — oto klucze, któremi muzyce artystycznej otwiera się drogę do ludu. Życie muzyczne Niemiec wre i płynie prostemi drogami. Wyniki zjawią się same.

### Centrum a prowincja.

Berlin, jako centrala życia muzycznego Niemiec, dba nietylko o siebie, ale i o prowincje. Chcąc pobudzić ruch muzyczny w poszczególnych prowincjach, zaprasza na występy gościnne do Berlina **orkiestry symfoniczne poszczególnych miast.** Znaczenie tych występów jest olbrzymie: centrala zapoznaje się z poziomem artystycznym prowincji, prowincja natomiast pobudzona zostaje do wzmożonej pracy, do udoskonalania swego artystycznego niveau. Po Lipsku i Dreźnie przyszła kolej na orkiestrę Hanowerską.

Czyby tak Warszawa nie mogła spróbować podobnej akcji...

*

W swem radosnem rozmachu opiekowania się życiem muzycznem bliższej i dalszej prowincji, nie pominęli Niemcy **Górnego Śląska.** Urządzili bowiem w Nissie przegląd sił i twórczości „rodzimych tamtejszych muzyków niemieckich". Wynik był nadspodziewany. Znaleźli cały szereg cennych, nowych opusów w tekach młodych kompozytorów. Nadspodziewaność jednak nie w opusach się usadowiła, lecz w... nazwiskach „rodowitych Niemców", które tak dziwnie brzmią w języku niemieckim. Niemcy jednak w swym radosnym rozmachu tego nie zauważyli. Natomiast myśmy zauważyli, że wśród 12 przytoczonych nazwisk górnośląskich kompozytorów — 7 brzmi następująco: Bialas, Szczuka (Sczuka), Kaliciński (Kaliscinsky!), Zielowski, Kosiński (obaj oczywiście musieli być napisani przez y na końcu), Kobek, Musiol. Nim się Niemoy spostrzegą, my zdążymy się ucieszyć, że słowiański narybek muzyków na Górnym Śląsku wykazuje się silną energją twórczą.

### Znamienne dla kultury muzycznej Niemiec.

Koncerty życzeń, zorganizowane przez wszystkie rozgłośnie radjowe Niemiec, dały ciekawe wyniki, symptoma-

tyczne dla niemieckiej kultury muzycznej. Oto na pierwszem miejscu w koncertach życzeń stanęła bezapelacyjnie muzyka klasyczna. Charakterystyczne też jest olbrzymie zainteresowanie, jakie wzbudziło wprowadzenie koncertów życzeń. Rozgłośnie zmuszone były zwiększyć liczbę pracowników, by podołać nawałowi pracy korespondencyjnej. Zwłaszcza zainteresowanie radjosłuchaczy z prowincjonalnych miasteczek okazało się specjalnie wielkie. Za spełnione życzenia radjo otrzymywało podarunki nietylko pieniężne, ale i w naturze. Pewien radjosłuchacz ofiarował 5 funtów kartofli za... V-tą Symfonję Beethovena. Zabawny to pozornie fakt, ale świadczący dobitnie o żywotności zainteresowań muzycznych wśród niemieckiego proletarjatu.

Porównać nas z niemi...?

Może spróbować, bo u nas też były podobne ankiety... Jaki rodzaj muzyki w audycjach powiększyć, jaki zaś zmniejszyć? No i...? Przedewszystkiem mało kto pospieszył z odpowiedzią; (fatyga okazała się silniejsza niżli zainteresowanie dla sprawy). Powtóre: 50 proc. słuchaczy opowiedziało się za powiększeniem ilości muzyki lekkiej; 31 proc. za zmniejszeniem ilości muzyki poważnej. Opery — owszem, ale nie za często, operetki zawsze, bardzo chętnie. To były wyniki ankiety. A gdzie się obrócić — ludzie narzekają na foxtrotowe programy Polskiego Radja. — Czy ci „narzekający" brali w ankiecie udział, czy chcą tylko narzekać, czy też pomóc dyrekcji Polskiego Radja, która tak chętnie wszelką krytykę przyjmuje... Do Albumu 10-lecia Polskiego Radja, dołączona jest obecnie ankieta pt. „Co lubimy w programach radjowych?" Radjo starało się już jaknajmniej fatygi zadać swym abonentom; wystarczy tylko zrobić krzyżyk pod czterema rubryczkami, dołączonemi do poszczególnych rodzajów audycji. Jeden krzyżyk pod „zwiększyć", „zmniejszyć", „utrzymać" lub „skasować". Stawiajmy krzyżyki — przestaniemy narzekać.

Niemcy promieniują aż do... Grecji.

Życie muzyczne Grecji (w europejskiem znaczeniu tego pojęcia) jest jeszcze bardzo młode. Ateny dopiero od 17 lat posiadają stałą orkiestrę, stałych dyrygentów i regularne sezony koncertowe. Stałej opery natomiast do dzisiaj Ateny (miljonowe miasto) nie posiadają. Przyjezdne, przeważnie włoskie trupy operowe lukę tę wypełniają. Wrodzona muzykalność Greków, poparta ich południowym temperamentem, domaga się żwawszego ruchu muzycznego, nowych programów. Skorzystali z tego Niemcy, by stać się dla Grecji dostarczycielami nowych wykonawców swej narodowej kultury muzycznej; z całym zresztą entuzjazmem są przez Greków przyjmowani. Tegoroczny program koncertowy Aten ma wypełnić **symfonika niemiecka,** od klasycznej aż do dzisiejszej. Jako dyrygent gości w Atenach — **Carl Schuricht.**

Księstwa Monaco.

Monte Carlo ściąga do siebie razem z dostojnemi gośćmi niemniej dostojne zespoły operowe. O ile goście są międzynarodowi — o tyle zespoły operowe są narodowe: niemieckie. Niemcy promieniują! W ostatnim tygodniu stycznia Bayreutcki zespół operowy pod dyrekcją **Franza v. Hoesslina** wystawił, po raz pierwszy w państwie Monaco, Wagnera tetralogję — „Pierścień Nibelungów", (w języku orginalnym). Było to wielkiem wydarzeniem zarówno artystycznem jak i towarzyskiem. Protektorat nad cyklem przedstawień objął osobiście Ludwik, książę Monaco.

### Hizpanja.

W „Gran Teatro del Liceo" w Barcelonie wystąpiła, również z „Pierścieniem Nibelungów", operowa trupa niemiecka pod **Karl Elmendorffem.**

Oto jak Niemcy umieją karmić dalekie państwa swoją kulturą muzyczną, jak dbają o swą narodową politykę kulturalną. My — jeszcze nie! Jedynie wybitniejsze jednostki naszą kulturę muzyczną po świecie roznoszą. Polityki w tym zakresie nie uprawiamy.

### Z niemieckich uczelni muzycznych.

Zasłużona, o pięknych tradycjach uczelnia berlińska „Akademie für Kirchen u. Schulmusik" zmieniła dotychczasową nazwę na: **„Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik".** Stało to się w związku ze zmianą kierunku programowego tej uczelni, a kierunek ten jest znowu wynikiem tych nowych haseł, jakie dziś w muzycznych Niemczech się zjawiły. Berlińska „Hochschule" będzie nietylko kształcić artystów muzyków i kompozytorów, ale będzie wychowywać rzesze fachowych muzyków, którzy całą swą, odpowiednio przygotowaną wiedzę, wnosić będą w lud, jako nauczyciele szkół muzycznych i działacze w organizacjach narodowo - socjalistycznych młodzieży. Wychowanie muzyczne tych sił nauczycielskich stanie zatem pod hasłem dzisiejszych Niemiec — muzyka dla narodu, dla ludu.

Tygodnie muzyczne, projektowane przez dyrektora berlińskiej uczelni — prof. Biedera, mają zobrazować wielostronność wykształcenia muzycznego, jakie uczniowie „Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik" otrzymują. Zmiana nazwy odróżni też berlińską uczelnię od licznych akademij muzycznych, rozsianych w państwie niemieckim.

*

W Rathenow przedsięwzięto próby zapoznawania młodzieży szkolnej z symfoniką niemiecką. Organizowane są koncerty symfoniczne, poprzedzone pogadankami, objaśniającemi wykonywane dzieła.

**Dr. H. Hörner** przeprowadził taką pierwszą próbę na V. symf. Beethovena.

### Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Opera berlińska wystawiła w połowie lutego dzieło młodego kompozytora niemieckiego **Wernera Egka** — „Die Zaubergeige". Werner Egk, dobrze zapisany w młodej muzyce niemieckiej (oratorja), sięga w nowej tej operze do rodzimego mu folkloru bawarskiego.

*

Opera lipska (Neues Theater) wystawiła w dn. 12 stycznia br. „Der Eulenspiegel", dzieło **Hansa Stiebera** (tekst kompozytora). Lekka ta, pełna humoru (w partyturze! nietylko w tekście!) opera ma za tworzywo motywy ludowe.

*

Monachjum usłyszało ze swych estrad koncertowych kilka ciekawych nowości: 1. „Koncert wiolonczelowy z tow. orkiestry", — **Hansa Pfitznera,** w wykonaniu Alfreda von Beckeratha (orkiestra pod dyrekcją kompozytora); 2. Uwerturę z „Koncertu na orkiestrę" — **Maksa Trappa,** dzieło o mocnej, pełnej energji rytmice; 3. „Symfonję cis - moll", darmsztackiego — kompozytora **Wilhelma Petersena,** o oryginalnej tematyce i nadzwyczajnej barwości w instrumentacji.

*

Ciekawą próbkę monodji z towarzyszeniem instrumentalnem dał **Oscar v. Pander** — w nowem swem dziele „Symphonie des Frauenlebens". Jest to cykl pieśni na śpiew solo z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego i fortepianu. Kompozytor wykorzystał wszelkie możliwości barwne i wyrazowe takiego ze-

społu. Pierwsze wykonanie „Symphonie des Frauenlebens" w Monachjum zyskało wielkie uznanie publiczności.

*

Opera Monachijska wystawiła najnowsze dzieło niemieckiego kompozytora **Hans Holeniasa** pt. „Viola", do tekstu Szekspira. Tekst uległ skróceniu i niejednej zmianie. Obok Hildegardy Ranczak, wystąpiła w operze tej Marja Olszewska.

*

W Wiesbaden odbyło się pod dyrekcją Karl Elmendorffa pierwsze wykonanie arji koncertowej **Erich Andersa** „Du sprichst nicht mit mir" oraz utworu **Eugen Bodarta** „Kleine Serenade".

*

Towarzystwo muzyczne w Essen wystawiło najnowsze dzieło młodego kompozytora **Wilhelma Malersa** „Ewiger Strom".

Jest to oratorjum na chór mieszany z orkiestrą. Dzieło przemyślane, operujące dużą skalą techniki kompozytorskiej. Na uwagę specjalną zasługuje doskonałe zespolenie muzyki z tekstem.

*

Opera w Wirtemberdze wystąpiła z premjerą „Das Stuttgarter Husselmännlein" Marc - **André Sonchaya** (twierdzą, że to rodowity Niemiec). Jest to piękna baśń ludowa doskonale przez kompozytora opracowana i wykorzystana.

*

Opera Miejska w Lignicy przygotowuje premjerę dzieła berlińskiego kompozytora **H. A. Mattanscha** „Rembrandt in Uxelfingen" (według książki E. H. Bethge.)

*

**Aleksander Ecklebe,** młody kompozytor pochodzący z Górnego Śląska, wykończył czteroaktową operę „Genowefa", przerobiwszy w ten sposób swą Legendę o Genowefie. Dzieło to, pracowicie i ze znawstwem zrobione, brzmi po wagnerowsku, operuje bardzo wyraźną „leitmotywiką".

*

**Albert Jung** ukończył nowe swe dzieło: „Sinfonisches Vorspiel für Orchester, Werk 12", które wykonano w Düsseldorfie dn. 6. II. br. pod dyr. Hugo Balzera.

### Muzyka dawna.

Po odnowieniu sal Saskiej Bibljoteki Krajowej (Sachsischen Landesbibliothek) w Dreźnie i po urządzeniu tamże pięknej sali kameralnej, powstał w muzycznych kołach Drezna projekt utworzenia **Stowarzyszenia Pielęgnowania Dawnej i Nowej Muzyki** (Vereinigung zur Pflege alter und neuer Musik.) Na wieczorach kameralnych Stowarzyszenia ożywać będą wspaniałe zbiory pomników muzycznych, jakie posiada Bibljoteka Drezdeńska. W wieczorach tych przewiduje się urządzanie pouczających dyskusji między artystami, krytykami i publicznością. Działalność Stowarzyszenia ma być też rozszerzana na metodyczne zapoznawanie się z muzyką nowoczesną.

*

Jeden z ostatnich wieczorów dawnej muzyki, jakie pod kierownictwem prof. dr. Steina urządza **berlińskie Instrumental - Kollegium** w Monbijou, poświęcony był mistrzom francuskim i niemieckim 18-go wieku. Prawdziwem wydarzeniem było użycie tego wieczoru oryginalnego cembala królowej Zofji Karoliny i oryginalnego fletu Fryderyka Wielkiego. Cembalo brzmiało świetnie, dźwięk pełen był blasku i siły. Flet, zwłaszcza w dolnym rejestrze, miał brzmienie bardziej stłumione i ciemniejsze od naszego fletu dzisiejszego, przytem strój jego okazał się bardzo niski. W całości jednak wywarł miłe wrażenie intymnego, komnatowego instrumentu.

*

Na scenie „Schloss - Theater" w Celle została po raz pierwszy wystawiona opera Mozarta „Die Gärtnerin aus Liebe", pod kierunkiem dr. **Hans Hörnera.**

Festivale muzyki niemieckiej.

Cudzoziemcy, którzy w czasie Igrzysk Olimpijskich licznie do Niemiec napłyną, będą mieli sposobność zapoznania się z niemiecką muzyką. W tym bowiem czasie od 4 maja do 20 sierpnia br. (z przerwą trwającą od połowy czerwca do polowy lipca), trwać będą w Berlinie **„Kunstwochen"** — tygodnie artystyczne. Od 3 do 10 maja trwać będzie tydzień muzyki Mozarta.

Program wypełnią: Edwin Fischer ze swą orkiestrą kameralną, kwartet Strucka i Hans v. Benda jako dyrygent orkiestry kameralnej. Festival Beethovena, który trwać będzie do połowy czerwca, obejmie koncerty Filharmonji Berlińskiej pod Furwänglerem, Abendrothem i Schurichtem, koncert Hamburskiej orkiestry miejskiej, orkiestry operowej oraz „Kittelschen Chors" i chóru katedralnego i miejskiego.

Drugą część tygodni artystycznych (od 15 lipca do 20 sierpnia) wypełnią galowe przedstawienia operowe, „Festkonzerte", „Schlossmusiken" i t. p. Nie zbraknie w tych programach muzyki 17 i 18 w.

*

Od 2 do 7 czerwca br. trwać będą w Detmold **dnie Wagnerowskie**. Ich kulminacyjnym punktem będzie „Pierścień Nibelungów". Udział biorą najwybitniejsi dyrygenci i wykonawcy niemieccy.

Zapytania, karty zaproszeń kierować pod: Städtische Verkehrsamt Detmold, Rathaus.

Kierownictwo artystyczne objął Otto Daube. Wśród śpiewaków - wykonawców figuruje nazwisko Brunona Miserskiego.

*

**Festival Schummanna** ma się odbyć w Zwickau, w czerwcu br.

*

W maju 1936 r. odbędzie się w Bonn **festival muzyki Beethovena.** Głównym punktem będzie muzyka kameralna mistrza. Przewidywany jest udział najlepszych niemieckich artystów (m. in. Adelheid Armhold i Elly - Ney — Trio wykonają „Schottischen - Lieder" Beethovena.)

*

W maju rb. Opera Miejska w Szczecinie organizuje **„festival majowy"** („Mai - Festspiele"), w ramach którego, wykonana będzie przez orkiestrę teatru IX Symfonja Beethovena.

Sztuka teatralna w cyfrach.

Sztuka teatralna, operowa i operetkowa w Niemczech silnie się w ostatnich latach rozkrzewiła. W r. 1931 działało 155 teatrów, w sezonie zaś 1935/36 działa ich 178. Odpowiednio wzrosła liczba wykonawców: solistów-śpiewaków pracowało w r. 1931 — 1030; w obecnym sezonie liczba ich wzrosła do 1394. Liczba śpiewaczek z 823 wzrosła do 1129; liczba orkiestrantów z 4889 do 5488, chórzystów z 2955 do 3321. Podobne różnice zaszły w dziedzinie sztuki dramatycznej i komedjowej: liczba artystów z 1839 wzrosła do 2185; liczba artystek z 1150 do 1366 itp. Wymownym dowodem tego, jak w Niemczech dba się o kulturę prowincji, jest niemal 50% wzrostu ilości teatrów objazdowych. Z 262 państwowych gmachów teatralnych 15 gmachów służy czystej sztuce operowej.

Rocznice i jubileusze.

**Christian Sinding** obchodził w Oslo dn. 11 stycznia br. 80-tą rocznicę urodzin. Prasa niemiecka poświęca norweskiemu kompozytorowi wiele miejsca, kompozytor ten bowiem, członek „Deutschen Akademie der Künste" jest na terenie Niemiec ogromnie popularny. Jego utwory kameralne, drobne duety na dwoje skrzypiec, pieśni do niemieckich tekstów i utwory fortepianowe, chętnie na popularnych koncertach bywają wykonywane. Norweskie Towarzystwo w Berlinie uczciło 80-letnią rocznicę urodzin Sindinga uroczystą akademją.

**Wilhelm Furtwängler** w 50-tą rocznicę swych urodzin otrzymał od filharmoników berlińskich faksimille V Symfonji Beethovena. Liczne depesze gratulacyjne od całego niemieckiego świata muzycznego oraz od najwyższych osobistości Rządu (Hitler, Goebbels) stały się dowodem prawdziwego uznania, jakiem cieszy się ten doskonały dyrygent.

*

Spośród licznych towarzystw muzycznych, działających na terenie Turyngji, na pierwsze miejsce wysuwa się **Towarzystwo Mnzyczne w Eisenach** („Eisenacher Musikverein"). Odgrywa ono poważną rolę w życiu muzycznem miasta, przyczyniając się zwłaszcza do pielęgnowania śpiewu chóralnego. Stowarzyszenie to liczy dziś około 400 członków. Na uroczystości dziesięciolecia Towarzystwa, wykonane zostało sławne oratorjum Haydna „Jahreszeiten" („Cztery Pory Roku") pod kierownictwem Conrada Freysesa, znanego kustosza zbiorów w domu Bacha („Eisenacher Bachhause".)

W r a c a j m y d o o r g i n a ł ó w.

Hamburska opera miejska wystawiła w ostatnich dniach stycznia **„Borysa Godunowa"** w szacie pierwotnej, tej jaką dał „Borysowi" Modest Mussorgskij. W najbliższych dniach orginalny „Borys" ma wejść na scenę opery we Frankfurcie n. M. Może i na nas przyjdzie kolej... Zdejmiemy z „Borysa" pozłotę Rimskiego - Korsakowa, by ujrzeć prawdziwego Mussorgskiego.

U d a t n e p r z e r ó b k i.

**Gaspar Cassada,** znakomity wiolonczelista portugalski, odegrał w Wiedniu i Hanowerze koncert... klarnetowy K. M. Webera, przerobiony przez siebie na wiolonczelę.

N e k r o l o g j a.

24 stycznia br. zmarł **Albert Hufeld,** zasłużony muzyk, pedagog i wybitny współorganizator życia muzycznego Niemiec.

*

16 stycznia zmarł w Berlinie w 58 r. życia długoletni tenor opery Charlottenburskiej — **Harry Steier.** Walory głosowe i sceniczne zaliczały go do szeregu czołowych śpiewaków niemieckich. Steier brał udział w uroczystych przedstawieniach w Bayreuth.

## SZWAJCARJA

Niewydane dzieła **Glncka, Haydna i Dittersdorfa,** odnalezione zostały w Szwajcarskiej Biblj. Krajowej (Schweizerischen Landesbibliothek) przez J. Liebeskinda.

## SZWECJA

W Sztokholmie wystawiona została „Rosyjska Lady Mackbet", opera młodego kompozytora sowieckiego, **Szostakowicza.**

## MIĘDZYNARODOWE KONGRESY I KONKURSY MUZYCZNE

22. lutego nastąpiło w **Sztokholmie** otwarcie Międzynarodowego Kongresu Muzycznego. Polskę reprezentowali **Ludomir Różycki i Rektor Eugenjnsz Morawski.**

*

**W Pradze** odbędzie się w kwietniu br. Międzynarodowy Kongres Wychowania Muzycznego. Obejmie on szereg kursów ze wszelkich dziedzin muzyki i sztuk z nią związanych.

*

W kwietniu odbędzie się w **Barcelonie** Międzynarodowy Festival Muzyczny. Wykonane będą m. in. i polskie utwory. Do jury festivalu wszedł **prof. Bolesław Woytowicz,** świetny pianista i kompozytor polski.

*

3, 4 i 5 kwietnia odbędzie się w **Baden - Baden** „Internationales zeitgenossisches Musikfest" — Międzynarodowy festival muzyki współczesnej,

pod przewodnictwem Herberta Alberta. W programie liczne pozycje zajmują niewykonywane dotąd nigdzie dzieła kompozytorów różnych narodowości.

*

**W Zurychu** odbędzie się w dniach od 20 do 23 czerwca VIII międzynarodowy festival muzyki **Brucknera,** zorganizowany przez „Bruckner - Gesellschaft".

*

Zarząd Międzynarodowego Stowarzyszenia dla Propagandy i Odnowienia Katolickiej Muzyki Kościelnej organizuje w początkach września **kongres** (tydzień) dla **Katolickiej Muzyki Kościelnej** we Frakfurcie nad Menem.

*

W roku bieżącym ma się odbyć we **Fryburgu** wielki międzynarodowy festival muzyczny, poświęcony twórczości **Regera.**

*

Société International de Musicologie, po ostatniem kongresie (w 1933 r.) w Cambridge, zwołuje w dn. od 18 do **25 kwietnia w Barcelonie swój III. Kongres Międzynarodowy.** Kongres ma być połączony z dorocznym festivalem międzynarodowego stowarzyszenia muzyki współczesnej.

Proponowane są następujące sekcje kongresu: a) muzykologiczna, b) folkloru muzycznego i tańca ludowego, c) śpiewu gregorjańskiego. W programie kongresu szereg nadzwyczajnie ciekawych koncertów muzyki współczesnej i dawnej.

*

Z „Fundacji Muzycznej Królowej Elżbiety" („Fondation Musicale Reine Elisabeth"), zorganizowany zostanie na Wielkanoc roku 1937 w **Brukseli „Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Eugène Ysaye"** jako uczczenie pamięci wielkiego wirtuoza belgijskiego. Udział w konkursie wziąć mogą skrzypkowie wszystkich państw, którzy 1. stycznia r. 1937 będą mieli ukończonych najmniej lat 30 i którzy będą mogli wykazać się wirtuozowskim dyplomem Konserwatorjum, lub wyższej szkoły muzycznej. Ci skrzypkowie, którzy studjowali jedynie u nauczycieli prywatnych, winni przedstawić zaświadczenie swego nauczyciela, lub ocenę krytycznej prasy (z publicznych swych występów) stwierdzającą, że dany skrzypek zaliczony jest do rzędu wirtuozów skrzypcowych. Wymagany jest program następujący: a) jedna z sonat skrzypcowych E. Ysayea, b) jedna z solowych sonat J. S. Bacha; c) jeden z koncertów: Spohra, Viottiego, Kreuzera, Rodego, Vieutempsa lub Wieniawskiego; d) koncert z tow. orkiestry; e) sześć drobnych utworów E. Ysayea z tow. fortepianu. Dokładne przepisy konkursowe otrzymać można drogą korespondencji, adresując pod: Fondation Musicale Reine Elisabeth, Palais d'Egmont, Brüssel (Belgien); lub: Reichsmusikkammer, Berlin W. 62, Lükowplatz Nr. 13. Zgłoszenia do konkursu należy kierować wyłącznie do Brukseli (pod adres wskazanym wyżej), w okresie od 1 do 31 grudnia roku bieżącego.

W skład jury konkursowego wejdą najwybitniejsi artyści wszystkich państw. Konkurs poprzedzony będzie eliminacyjnemi rozgrywkami. Po eliminacjach, 12-tu najlepszych skrzypków dopuszczonych zostanie do konkursu ostatecznego.

Nagrody, przeznaczone dla zdobywców, są następujące: wielka nagroda im. Eugène Ysaye — 30.000 franków (fundacja królowej Elżbiety); nagroda ministerstwa oświaty 25.000 franków oraz dalsze nagrody 20.000 franków; 15.000 franków; 10.000 franków; 7.500 franków; 5.000 franków; wreszcie trzy nagrody po 2.500 franków.

*

Paryski miesięcznik muzyczny **„Revue musicale"** przeznaczył 5000 franków jako nagrodę za najlepsze dzieło na orkiestrę dętą (drzewo lub blacha, jako dopełnienia można użyć perkusji, harfy lub kontrabasu; czas trwania 20 minut.) Jest to konkurs międzynarodowy.

Przewodniczącym międzynarodowego jury jest **Albert Roussel**. I nagroda — 4000 franków; dwie II-gie po 500 franków. Dzieło nagrodzone wykonane będzie na koncercie zorganizowanym przez „Revue musicale", orginalną partyturę (bez naruszenia praw kompozytorskich), zatrzyma na własność tenże miesięcznik. Termin nadsyłania manuskryptów upływa z dn. 30 kwietnia br.

*

Nagroda im. Smetany przeznaczona została w Bernie **Bohuslavovi Martinou**, za operę „Hry o Marji". Nagroda wynosi 8000 koron czeskich.

Towarzystwo wydawnicze **Bielajewa w Lipsku**, rozpisało na 50-lecie swego istnienia, konkurs międzynarodowy. Nagrodzony został Rosjanin — **Greczaninow**, za trio na skrzypcę, wiolonczelę i fortepian. Wydawnictwo Bielajewa położyło wielkie zasługi na polu wydawania rosyjskich dzieł muzycznych.

*

Międzynarodowy Kongres **Prawa Radjowego**, odbędzie się w r. b. w Tangerze. W roku ubiegłym, kongres ten zgromadził w Brukseli przedstawicieli 37 państw.

# ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

(Ponieważ Polska (w przeciwieństwie do zagranicy) nie posiada bibljografji artykułów i feljetonów muzycznych, ukazujących się w fachowych pismach muzycznych i w prasie codziennej — Redakcja nasza zamierza brak ten, chociaż w części uzupełnić, podając na tem miejscu spis ważniejszych artykułów i feljetonów muzycznych, jakie ukazują się w polskiej prasie codziennej. Brak miejsca nie pozwala nam objąć spisem artykułów fachowych pism muzycznych kraju. Sądząc jednak, że periodica muzyczne dostępne są naogół rzeszom naszych muzyków, ograniczamy się tutaj do spisu artykułów muzycznych, rozrzuconych w polskiej prasie codziennej. Szanownych autorów prosimy uprzejmie, by zechcieli redakcję naszą zawiadamiać o ukazywaniu się ich artykułów, a w miarę możności, przesyłać na adres redakcji (Warszawa, Mazowiecka nr. 7 m. 22.) okazowe numery.)

Biegański Mieczysław: Sonata Beethovena (G dur op. 31 Nr. 1.) a „Burza" Szekspira. Dod. Lit. Nauk. Nr. 5 do Nr. 34 I. K. C. z dn. 3. II. 1936 r.

Chybiński Adolf: Z pamiątek i listów Mieczysława Karłowicza. Dod. Lit. Nauk. Nr. 1 do Nr. 6. I. K. C. z dn. 6. I. 1936 r.

Jendl Alfred: Życie muzyczne Krakowa w ostatniem ćwierćwieczu.
Cz. I. — Dod. Lit. Nauk. Nr. 2 do Nr. 13 I. K. C. z dn. 13. I. 36.
Cz. II. — Dod. Lit. Nauk. Nr. 3 do Nr. 20 I. K. C. z dn. 20. I. 36.
Cz. III. — Dod. Lit. Nauk. Nr. 4 do Nr. 27 I. K. C. z dn. 27. I. 36.

Kłosińska Hanna: Pani i fortepian.
I. K. C. Nr. 23 z dn. 23. I. 1936.

Laux Karol (Drezno): Wspólnota ludowa — wspólnota muzyczna. (Nowe tendencje w niemieckim życiu muzycznem.) Dod. Lit. Nauk. Nr. 6 do Nr. 41 I. K. C. z dn. 10. II. 36.

Mężnicki Witold: Dwa Teatry Pomorskie. Gaz. Polska 1936. 4. II.
„ „ Teatr Wielki w Poznaniu. Tęcza Nr. 2, luty 1936. Str. 69—71.

Niewiadomski Stanisław: Dwór w Tymoszówce. Kurj. Poznański Nr. 9 z dn. 8. I. 36.

Opieński H. (Morges): Obchód poważny, a wesoły. Kurj. Poznański Nr. 23 z dn. 16. I. 36.

Pietruszyńska Jadwiga: Lud Wielkopolski muzykuje. Praca obywatelska rok VIII. Nr. 2, z dn. 31. I. 1936.

Reiss Józef: Krakowscy pionierzy muzycznej kultury. I. K. C. Nr. 37 z dn. 6. II. 36.

Tomcsanyi Janos: Franciszek Liszt (1811—1936.) Tyg. Ilustr. Nr. 1, 1936 r.

Wiechowicz Stanisław: Z pod prasy nutowej. Kurj. Poznański Nr. 35 z dn. 23. I. 36.

# Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Dnia 3 lutego 1936 r. nastąpiło rozstrzygnięcie konkursu kompozytorskiego na utwór kameralny, ogłoszonego przez Towarzystwo w maju 1935 r. (patrz „Muzyka Polska" rok 1935 str. 163). Sąd konkursowy w składzie M. Szaleskiego i B. Woytowicza, jako delegatów Towarzystwa i F. Łabuńskiego jako delegata Polskiego Radja jednogłośnie uznał, że żaden z nadesłanych 17 utworów nie zasługuje na I nagrodę, bądź z powodu nieodpowiadania szczególnym warunkom konkursu, bądź też z powodu niedość wysokiego poziomu.

*II nagrodę* (Polskiego Radja) otrzymała Grażyna Bacewiczówna z Warszawy za trio na obój, skrzypce i wiolonczelę, nadesłane pod godłem „A", *III nagrodę* — Marjan Neuteich z Warszawy, za trio smyczkowe nadesłane pod godłem „Camera" oraz *zaszczytne wyróżnienie* — Stefan Poradowski z Poznania, za trio smyczkowe, nadesłane pod godłem „Ars".

* * *

W skład komitetu redakcyjnego „Muzyki Polskiej" wszedł doc. dr. Juljan Pulikowski. Sekretarjat redakcji objęła mgr. Jadwiga Pietruszyńska.

* * *

Z dniem 1. lutego 1936 r. Towarzystwo powierzyło znanej firmie wydawniczej Breitkopf i Härtel w Lipsku, (Nürnberger Str. 36/38) reprezentację na Niemcy, Austrję, Szwajcarję, Holandję i Danję.

Reprezentantami Towarzystwa: na Francję i Belgję jest firma Max Eschig w Paryżu (rue de Rome 48), na Włochy — firma A. & G. Carisch w Medjolanie (Viale Vittorio Veneto 28.)

* * *

Dział wydawniczy ukończył druk następujących wydawnictw:

Feliks Nowowiejski „Missa pro pace" na chór mieszany z organami — (partytura i głosy chóralne.)

Irena Dubiska i Stefan Herman — „Podstawy gry skrzypcowej na pierwszej pozycji".

* * *

Dnia 5 marca 1936 r. Towarzystwo zorganizowało III koncert współczesnej muzyki kameralnej. W koncercie brał udział Sergjusz Prokofjew, który wykonał kilka własnych utworów na fortepian oraz, przy współudziale K. Wiłkomirskiego, balladę na wiolonczelę z fortepianem. Ponadto program zawierał dwa tria nagrodzone na konkursie Towarzystwa (G. Bacewiczówny i M. Neuteicha) oraz utwory Hindemitha i Francais.

---


Wydawca:
TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor:
BRONISŁAW RUTKOWSKI



N O W O Ś Ć!!!

ŁATWE UTWORY NA FORTEPIAN

Nagrodzone na Konkursie
T-wa Wyd. Muzyki Polskiej
ZESZYT I, II, III, IV.
Cena zeszytu zł. 1,50



Czcionkami Drukarni Nakładowej J. Kawalera w Szamotułach (Wlkp.)

# MUZYKA POLSKA

II

DWUMIESIĘCZNIK

1936

T R E Ś Ć:

Prof. Dr. TADEUSZ ZIELIŃSKI. Społeczeństwo a muzyka w starożytności . . . . . . . . . . . . 93
MICHAŁ KONDRACKI. Stosunek kompozytorów do muzyki ludowej . . . . . . . . . . . . 106
Kazimierz Sikorski laureatem państwowej nagrody muzycznej . . . . . . . . . . . . . . 113
ADOLF CHYBIŃSKI. Giovanni Battista Pergolesi . . 116
ADOLF CHYBIŃSKI. Uczcijmy godnie pamięć Liszta . . 119
JERZY ORZECHOWSKI. Dysproporcje, komunały... . . 121
SPRAWOZDANIA . . . . . . . . . . . . 123

Pulikowski Juljan: Zagadnienie historji muzyki narodowej (Adolf Chybiński).

Hinze-Reinhold Anna: Technische Grundbegriffe eines organisch gesunden Klavierspiels (Juljan Pulikowski).

Henried Robert: Systematische Modulation (Juljan Pulikowski).

Kamieński Łucjan: Kaszebście nuti (Michał Kondracki).

Nowowiejski Feliks: Pieśń misyjna „Błogosław Panie" (Michał Kondracki).

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE . . . . . . 127

Warszawa — Poznań — Kraków — Lwów — Gdańsk — Toruń — Bydgoszcz — Krzemieniec — „ORMUZ".

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ . . . . . . . . . . . . . . 144
KRONIKA . . . . . . . . . . . . . . 147

Polska — Anglja — Belgja — Bułgarja — Czechosłowacja — Francja — Grecja — Italja — Łotwa — Łużyce — Niemcy — Szwajcarja — Z. S. R. R. — Międzynarodowe kongresy i konkursy muzyczne.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . . . . . . . . . . . . . . 175
WYDAWNICTWA NADESŁANE . . . . . . . . 178
VARIA . . . . . . . . . . . . . . . 180

---

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W CZERWCU 1936 R.

---

PRENUMERATA: zł. 10.— rocznie; zł. 5.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 2.—.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

| ROK 1936<br>Rocznik III | Marzec - Kwiecień | ZESZYT II<br>(X) |
|---|---|---|

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22,
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

*Prof. Dr. Tadeusz Zieliński*

## SPOŁECZEŃSTWO A MUZYKA W STAROŻYTNOŚCI

### I.

Flet — lecz nie taki, jak dzisiaj, co, w mosiądz oprawny, już z trąbą
Współzawodniczy, lecz cienki i prosty, nielicznych otworów,
Chórom był zdolny przygrywać i rzędy pierwotnych teatrów,
Jeszcze nie bardzo rozległe, swym skromnym oddechem napełniać;
Tam zaś siedzącą publiczność bez trudu byś wzrokiem ogarnął —
Była prócz tego poczciwa i pełna szacunku dla sztuki.
Kiedy zaś naród zwycięski rozwinął swe miedze i szerszym
Murem stolicę opasał, i już nie strofował obyczaj
Tego, co winem przedwczesnem w dni święte swej chuci folgował —
Więcej wolności nabrały i miary muzyczne i nuty.
Bo czy się znała na sztuce ta czerń próżnująca, ta chmara
Miejska z włościańską zmieszana, ten bigos poczciwców i łotrów?
Wzmocnił więc w przepych i w ruch swój kunszt starodawny fletnista,
Sam występując na scenie w ozdobie swej szaty odświętnej.

W takich wierszach opisuje Horacy w swej „Teorji poezji" (ww. 202—215) rozwój muzyki od dawnej prostoty do przepychu swych własnych dni. Nie wszystko jest tu dla nas jasne; szczególnie bałamuciło filologów twierdzenie poety, że owa dawna prostota była dobra dla znawców, i że upadek znawstwa doprowadził do większego urozmaicenia środków muzycznych. Czy nie należałoby oczekiwać wręcz przeciwnego wyniku? Wszak muzyka prosta, zdawałoby się, musi być łatwiejszą do

zrozumienia, niż muzyka skomplikowana. Jest to jednak sąd bardzo prostolinijny; i wydaje mi się, że równoległy rozwój muzyki nowoczesnej całkowicie potwierdza zaświadczoną przez Horacego ewolucję. Wszak fuga, naprzykład, Bacha w swych środkach muzycznych jest niewątpliwie prostsza od muzyki jazzbandowej naszych dni; a jednak jest uważana słusznie za strawę dla znawców, podczas gdy publiczność, rozkoszująca się jazzbandami, w każdym razie nie wiele więcej jest warta od tej, którą tak drastycznie opisuje autor.

Nie chcę przez to powiedzieć, że tu wszystko rozumiem; szczególnie intryguje i mnie, i wogóle tłumaczy Horacego ta „mosiężna oprawa" *(orichalco vincta)*, o której on mówi w pierwszym wierszu przytoczonego ustępu. Ale skoro jej skutek jest ten, że pierwotny cichy i delikatny dźwięk fletu stał się podobny do spiżowego głosu trąby, to można będzie przypuścić, że ona też się przyczyniła do „jazzbandowania" dawnej poważnej muzyki, na którą się skarży poeta.

Nie to jest jednak najciekawsze w naszym ustępie: i również nie stopniowe usamodzielnienie się muzyki instrumentalnej w dramacie, które doprowadziło do tego, że fletnista, który pierwotnie ze swej kryjówki akompanjował pieśniom chóru, z czasem zaczął występować na scenie w swej długiej po kostki szacie, jako wykonawca samodzielnych, czysto instrumentalnych intermezzi — chociaż i ta ewolucja może być porównana z analogiczną ewolucją np. muzyki organowej w kościołach Zachodu. Nie: daleko ciekawsze jest przekonanie poety o ścisłym związku między charakterem muzyki a charakterem publiczności, która tej muzyki wymaga i w niej znajduje swe zadowolenie. I ta różnica jest nietylko intelektualistyczna — znawstwo tam, nieuctwo tu — uwarunkowana jednolitością wykształcenia tam (nie zapominajmy, że w skład tego jednolitego wykształcenia wchodziło, przynajmniej w Grecji, także i wykształcenie muzyczne) — ale także i etyczna: tamta publiczność była „poczciwa", *frugi castusque*, podczas gdy późniejsza stała się moralnie rozkiełznana, pozwalająca sobie na pijatyki jeszcze przed zachodem słońca, na *vinum diurnum*. Tak więc rozprężenie etyczne doprowadziło także do rozprężenia estetycznego: związek jednego z drugiem jest niezaprzeczalny.

## II.

Innemi słowy: niezaprzeczalny jest wpływ charakteru społeczeństwa na charakter muzyki, zmiana ewolucyjna tamtego prowadzi także do zmiany i tej. Ciekawi jesteśmy czy Horacy, ustalając ten związek, czerpie tylko z własnego doświadczenia, czy też miał on poprzednika, którego nie cytuje tylko dlatego, że poetycki styl jego dzieła nie pozwalał na takie nadużycie filologicznej „akrybji". Że jego własne doświadczenie tu też odgrywało pewną rolę, to możemy i musimy zgóry przypuścić: był przecie empirykiem i w dodatku, wybierając z własnej chęci, czasami z własnego kaprysu, te punkty z rozległej teorji poezji, które postanowił oświetlić swemi rozumowaniami, — napewnoby opuścił ten, gdyby nie miał w stosunku do niego czegoś własnego do powiedzenia. Ale to własne mogło się odnosić tylko do współczesnego mu stanu rzeczy, a więc do tej hołoty muzycznej, którą opisuje w wyrazach, widocznie podyktowanych realnem oburzeniem; nie mogło się odnosić do owych dawnych, sielankowych czasów, do których nie sięgało jego doświadczenie jako człowieka epoki augustowskiej. Skąd więc bierze on materjał do tego opisu — i zarazem do całej ewolucji?

Antyczny komentator dzieł Horacego Porfirjon mówi nam, że on w swej „teorji poezji" zestawił spostrzeżenia, „nie wszystkie, lecz główne", pewnego Neoptolema z Parjon. O nim wiemy, że należał do szkoły filozofów perypatetycznej, wiodącej swój ród od Arystotelesa. Jemu więc możemy przypisać teorję ewolucyjną, którą poeta rozwija w przetłumaczonych przeze mnie wierszach; i robimy to z tem większą pewnością, że pokrewne myśli znajdujemy także u jego mistrza. Mam tu na względzie pewne ustępy z ósmej księgi jego Polityki. Coprawda, zupełnej zgody tu niema: Horacy z uznaniem mówi o flecie, ganiąc tylko jego późniejsze spaczenie — odpowiada to poglądom rzymskim i zaszczytnemu stanowisku fletnistów już w najbardziej zamierzchłych czasach młodej rzeczypospolitej. Arystoteles samo wprowadzenie fletu w przeciwieństwie do muzyki strunowej Apollina uważa za niepożądany wynik ewolucji: „Słusznie", powiada (Polit. VIII 1341 a), „nasi przodkowie usunęli ten instrument z użytku młodzieży i wogóle ludzi wykształconych, chociaż niegdyś on i w tych kołach był

używany. Kiedy jednak wskutek wzrostu dobrobytu otrzymali więcej wywczasów i z większym zapałem zaczęli dążyć ku udoskonaleniu swego życia, kiedy jeszcze przed wojnami Perskiemi, szczególnie zaś po nich wzrośli w dumę z powodu swych wyczynów, chwycili się wszelkich środków nauki, już nie rozliczając, lecz dodając wciąż nowe. Wtedy więc i grę na flecie wprowadzili do wychowania młodzieży".

Pogląd na charakter ewolucji jest tu nieco inny, mniej ujemny: tam próżność, tu wywczasy — różnica narazie tylko w terminie; owoce zwycięstw i tu i tam, ale u Horacego rozkiełznanie obyczajów, u Arystotelesa dążenie ku urozmaiceniu życia. Nie będziemy się spierali o to, który pogląd jest słuszniejszy, ile że nie mamy środków na rozstrzygnięcie tego pytania. Główny wynik jest jednak ten sam, i o niego nam najbardziej chodzi: zmiana w charakterze społeczeństwa powoduje także zmianę w charakterze muzyki.

## III.

I jeszcze bardziej nam chodzi o wynik z tego wyniku, gdyż ma on znaczenie daleko przekraczające granice chronologiczne świata antycznego. Brzmi zaś ten wynik w sposób następujący: jeżeli zmiana w charakterze społeczeństwa powoduje zmianę w charakterze muzyki, to z charakteru uznanej przez dane społeczeństwo muzyki, z tego, co ono przyjmuje i co odrzuca, można wnioskować o charakterze samego społeczeństwa, o jego większej lub mniejszej wartości moralnej.

Weźmy przykład niegdyś bardzo głośny, ale i teraz nie zupełnie zapomniany. Coprawda muszę tu naprzód usprawiedliwić swój własny stosunek doń; zrobię to w formie jaknajkrótszej. Słusznie mówi prof. G. Przychocki w swojej pięknej, jak wszystko, co pisze, broszurce p. t. „Tempo i nastrój rzymskich widowisk teatralnych" (W-wa 1935) str. 4: „Teatr współczesny nic nie ma z tego majestatu dionizyjskiego (teatru antycznego). Pomimo chwalebnych i niezwykle cennych wysiłków jednostek w tym kierunku, by teatr naprawdę spełniał posłanniotwo wielkiej sztuki, nasz teatr jest niestety najczęściej, według nomenklatury dzisiejszej życia i prawa, tylko „miejscem godziwej rozrywki". Otóż śród tych jednostek wysuwa się na

pierwsze miejsce R. W a g n e r ze swymi wysiłkami ku przywróceniu operze jej dawnego dionizyjskiego majestatu — właśnie „dionizyjskiego", jak to stwierdził jego niegdyś gorący adept Fr. Nietzsche; ku temu, żeby opera stała się znowu, jak za czasów klasycznych Grecji, służbą Bożą, nabożeństwem. Dlatego u niego najczęściej ośrodkiem treści jest odkupienie grzechu, jest zbawienie grzesznika przez miłość, przeważnie przez miłość kobiecą, zgodnie z charakterem, który dał swemu „Faustowi" Goethe w jego drugiej części. Najwyraźniej zaś przejawia się to dążenie w „Tannhäuserze", tej prawdziwej tragedji odkupienia w jego chrześcijańskiem — powiem więcej, w jego katolickiem ujęciu. To też można powiedzieć bez przesady, że stosunek i jednostki i społeczeństwa do tej tragedji muzycznej jest sprawdzianem ich stosunku do muzyki i do opery wogóle.

Z drugiej strony jest również przez wszystkich uznane, że najniższym stopniem w rozwoju społeczeństwa francuskiego była epoka t. zw. drugiego cesarstwa, szczególnie w jego ostatnich latach: te bowiem doprowadziły do *débâcle* sedańskiej i posedańskiej, po której powrotem do zdrowia były czasy trzeciej republiki. Otóż tu ten sprawdzian, o którym mówiłem przed chwilą, wyjawił w sposób najbardziej jaskrawy całe swe znaczenie: społeczeństwo francuskie, specjalnie paryskie, czasów Napoleona III otrzymało możność wypowiedzenia się o „Tannhäuserze" — i z wielkim hałasem tę świętą operę odrzuciło. Nie w swej całości, ma się rozumieć: byli śród widzów i tacy, którzy ocenili urok tego niebiańskiego objawienia i starali się okrzykami *à bas les jockeys!* przeciwdziałać gwizdaniu członków dżokej-klubu; gdyby bowiem takich nie było, to i ów powrót do zdrowia byłby niemożliwy. Ale zwyciężyli właśnie ci członkowie, którzy w swym snobiźmie i taniem wolterjańsłwie byli nieczuli dla wzniosłych idei i w teatrze cenili przedewszystkiem efektowną wystawę obnażonego do ostatniej możliwości ciała kobiecego.

...Nie chcę być źle zrozumiany: żeby zapobiec wszelkiego rodzaju symplistycznym wnioskom, oświadczam, że uważam „dramaty muzyczne" Wagnera za szczyt tylko opery przezemnie nazwanej „neohumanistycznej", obok której opera „renesansowa" z Verdim na czele zachowuje swą wartość. Nie jestem również ascetą, nie potępiam operetki — nie chcę tylko,

żeby ona zbytecznie się panoszyła kosztem opery poważnej tego i tamtego kierunku.

A teraz powróćmy do antyku.

## IV.

Zmiana w charakterze społeczeństwa, powiedziałem wyżej, powoduje także zmianę w charakterze muzyki; taki był nasz wynik z przytoczonych świadectw Arystotelesa i Horacego, tych wykładników i wodzów greckiej i rzymskiej inteligencji. Czy można powiedzieć na odwrót — oczywiście w stosunku, przynajmniej narazie, do antyku: z m i a n a w c h a r a k t e r z e m u z y k i p o w o d u j e t a k ż e z m i a n ę w c h a r a k t e r z e s p o ł e c z e ń s t w a?

Można; i to jest bodaj jeszcze ważniejsze od tamtego. Muzyka jest nietylko sprawdzianem wartości estetycznej i etycznej jednostek i społeczeństwa: ona jest także potężnym środkiem wychowawczym, kształcącym charaktery—też i jednostek i społeczeństwa, i to zarówno w ich młodym i w ich dojrzałym wieku.

O ile chodzi o młodych, to warto przeczytać odnoszące się do tej kwestji ustępy z trzeciej i czwartej ksiąg „Rzeczypospolitej" P l a t o n a. Coprawda, o jednej rzeczy tu czytelnik powinien pamiętać: przecie głównym rozmówcą jest w tym djalogu Sokrates, a ten, wiadomo, nie bardzo się znał na muzyce: dopiero w więzieniu, przed śmiercią, otrzymał od bóstwa rozkaz zajęcia się muzyką, i czytelnik może pamięta uwagi — ciekawe i dowcipne, chociaż nie bardzo słuszne — Nietzschego o tym „muzykującym Sokratesie". Tem się tłumaczy widoczne zakłopotanie Platona w tej części djalogu; jego Sokrates niby się waha, niby jest niepewny siebie, niby się powoduje na cudzy autorytet (o nim za chwilę), ale to są tylko skutki udramatyzowania, w rzeczywistości zaś Platonowi udaje się wypowiedzieć swoje zdanie — i rozumie się samo przez się, że to zdanie ma dla nas, o ile chodzi o antyk, miarodajne znaczenie.

Wychowanie młodzieży — mówi filozof, w zgodzie zresztą z opinją całego greckiego antyku — jest podwójne, gimnastyczne i muzyczne, i muszą one się nawzajem uzupełniać i równoważyć, gdyż muzyczne bez gimnastycznego prowadzi do rozpieszczenia, gimnastyczne bez muzycznego do brutalności. Na-

rzędziem wychowania muzycznego jest cytara; i tu należy sobie przedewszystkiem zdać sprawę z tego, jakiego rodzaju gamy najbardziej się nadają do uszlachetnienia charakteru chłopca (i dziewczyny, gdyż to wychowanie dotyczy równie i jej). Rozumowanie o tem Platona jest dla nas i ciekawe i pouczające, ale tylko w teorji, nie w praktyce; musimy, niestety, zrezygnować z praktycznego wczucia się w jego twierdzenia wskutek zupełnej niewspółmierności antycznej i nowoczesnej melodyki. Już to jedno tworzy przeszkodę nie do przezwyciężenia, że antyczna melodyka ma kierunek górnodolny, nasza natomiast dolnogórny, wskutek czego tonika, o ile o niej może być mowa, przypadała tam na najwyższą, u nas na najniższą nutę. Tak samo system antycznych gam djatonicznych, obejmujący nie dwie odmiany, jak u nas (t. zn. majorową i minorową), lecz koło tuzina, popierwsze, nie jest nam dokładnie znany, a po drugie, o ile jest znany, nie odpowiada naszemu poczuciu: dość będzie zauważyć, że największą męskość i stateczność Platon, i nietylko on, przypisuje gamie doryckiej, która jednak najbardziej odpowiada naszej minorowej.

Rezygnując więc, powtarzam, z wyszczególnienia uczuciowego w praktyce, możemy się jednak trzymać strony zasadniczej kwestji i uznać, że według Platona wybór tej lub tamtej gamy dla rozwoju charakteru duszy młodocianej nie jest obojętny, że jedne z nich mają wpływ uszlachetniający, inne — osłabiający, inne znowu — podniecający. Platon jest pod tym względem rygorystą i pragnąłby usunąć z wychowania młodzieży te, które nie prowadzą wprost do przyświecającemu jego duszy ideału doskonałego człowieka; Arystoteles, jako empiryk, unika jego krańcowości, nieco rozszerza uznane za pożyteczne koło, ale w zasadzie przyjmuje jego pogląd. A pogląd ten w zasadzie pokrywa się z poglądem konserwatystów w końcu piątego i początku czwartego wieku, kiedy w Atenach, i przypuszczalnie także w pozostałej Grecji, rozpętała się walka o muzykę, walka między dwoma stronnictwami, z których jedno podporządkowywało muzykę zadaniom etyki i polityki, podczas gdy drugie hołdowało zasadzie estetyki niezależnej. Tu też musimy zrezygnować z wyszczególnienia praktycznego, ograniczając się do strony zasadniczej kwestji; z tego zaś ostatniego punktu widzenia wolno będzie nazwać pierwsze stronnictwo — konserwatywnem, drugie, jeżeli kto chce, — postępowem. Postępo-

wem zaś było ono o tyle, że pozwalało sobie na większe (chociaż z naszego punktu widzenia bardzo skromne) zużytkowanie środków kompozycji muzycznej, uważając widocznie, że etyka i polityka od tego nie ucierpią. Tego zdania musieli się trzymać, gdyż inaczej nie mogliby obronić swych reform; a to zdanie w każdym razie rozluźnia, jeżeli nie usuwa całkowicie związek między estetyką muzyczną a etyką z polityką włącznie.

Charakterystycznem odbiciem tej walki są następujące wiersze Prawego Mowcy w komedji „Chmury" Arystofanesa, w których on przeciwstawia dawne wychowanie nowemu:

Tam nauczał piosenek pod liry ich dźwięk
cytarysta przystojnie siedzących —
O Palladzie, co niszczy burzący się gród,
lub o strun niebogroźnych rozgłosie —
W starodawnej, szlachetnej harmonii nut,
którą nam przekazali przodkowie.
Jeśliż zechciał błaznować niesforny tam bąk,
jeśli skrętu używał podłego,
Z jakich uczniów Frynisa przechwala się rój,
co się w skrętach zawiłych lubują,
Choćby z bólu on wył, nie szczędzono mu ciąg,
jako chłopcu, co Muzy obraził.

## V.

Co to za „skręty"? — Nie wiemy; tłumaczę literalnie. To natomiast jest bardzo prawdopodobne, że z punktu widzenia muzyki teraźniejszej wydawałyby się wcale niewinne i wprost naiwne. Ale Muzy widocznie były uważane za patronki dawnej, przez przodków przekazanej muzyki, i o tym, który gwałcił jej prawa, sądzono, że on i te jej patronki obrażał. Stąd surowość kary.

Oto jednak Frynis; co to za taki? Dać o nim konkretnego pojęcia też nie możemy, ale ze świadectw, jednomyślnie surowych, współczesnej mu komedji wnioskujemy, że był on chyba najwybitniejszym śród modernistów końca V-go wieku, a więc śród tych, którzy dążyli ku uniezależnieniu muzyki od etyki i polityki, szerząc zasadę „sztuki dla sztuki" i rozwijając swój kunszt wewnątrz jego samego, bez wszelkiego oglądania się na jego wpływ rozkładowy na społeczeństwo. Ta jednomyślność atoli komedji w potępieniu jego zasad i reform dowodzi, że społe-

czeństwo wogóle nie było po ich stronie; to znaczy, że przekonanie o związku między muzyką a higjeną, że tak powiem, socjalną było przeważające śród Hellenów V-go wieku.

Katastrofa nastąpiła za ucznia tego Frynisa, którym był T y m o t e u s z z Miletu; nastąpiła w początku wieku IV-go, to znaczy za drugiej hegemonji Sparty. Sparta była niegdyś ustawodawczynią w sprawach muzycznych; tu trzysta lat temu były wydane przepisy i kompozycji i gry cytarodycznej, połączone z imieniem Terpandra, mistrza siedmiostrunnej cytary i wynalazcy swego rodzaju sonaty wokalno-instrumentalnej, t. zw. „nomos'u" — charakterystyczny tu jest sam termin, łączący w sobie pojęcia kompozycji muzycznej i prawa *(lex)* państwowego. Nie dziw więc, że właśnie Sparta była gorącą zwolenniczką tej starej muzyki. Otóż Tymoteusz też był poetą i kompozytorem nomosów; ale jego cytara miała już nie siedem, lecz jedenaście strun — to znaczy, obejmowała nie jedną oktawę, lecz półtorej. To nowatorstwo nie podobało się Sparcie; posiadamy o tem przypadkowo jego własne świadectwo, gdyż znaczna część jego nomosu „Persowie" została nam niezadługo przed wojną zwrócona przez piaski egipskie. Skarży się tam, że „dawnego szlachectwa władczy naród spartański" dał mu naganę zato, że „bezcześci starą Muzę nowego rodzaju himnami". Powołuje się na to, że przecie i Terpander urozmaicił dawną cytarę Orfeusza, zwiększywszy liczbę jej strun — cóż więc dziwnego, że teraz Tymoteusz podniósł tę liczbę do jedenastu?

To więc jest świadectwo autentyczne; czy możemy się z równem zaufaniem odnosić do opowiadań innych świadków o charakterze tej nagany, to jeszcze kwestja. A opowiadania te są po części bardzo drastyczne. Władze spartańskie miały poprostu obciąć zbyteczne struny w cytarze Tymoteusza. Zrobiły to w sposób jaknajprostszy — siekierą. Spytały go przedtem uprzejmie, czy woli, żeby mu obcięto lewe czy też prawe struny. Wilamowitz w swem wydaniu „Persów" (str. 73) wydrwiwa tę ostatnią wersję, jako świadczącą o muzycznem nieuctwie jej autora: przecie każda struna reprezentuje pewien dwięk, i dany przedstawiciel władzy musiał chyba wiedzieć, które były nowe. Mnie się jednak zdaje, że ten zarzut powinien być zwrócony w stronę samego Wilamowitza, który rzeczywiście, według własnego wyznania, na muzyce się nie znał. Cytara Tymoteusza obejmowała, jak to zaznaczyłem, półtorej oktawy, a więc, mówiąc po naszemu,

dźwięki od *c* do *fis'* (bez górnego *g'*); dawała przeto cytaryście możność przejścia od oktawy, dajmy na to, *c dur* do oktawy *g dur* — urozmaicenie bardzo skromne, ale poważne w porównaniu z cytarą Terpandra, która trzymała się w granicach jednej tylko oktawy. Otóż ów przedstawiciel władzy mówi Tymoteuszowi (wciąż wyrażam się po naszemu): czy chcesz rezygnować z dźwięków *c, d, e* i *f*, zostawiając tylko siedm od *g* do *fis'* — czy też z dźwięków od *c' d', e'* i *fis'*, zostawiając tylko siedm od *c* do *h*? W pierwszym wypadku zostawisz sobie jedynie oktawę *g dur*, bez możliwości przejścia do *c dur*, w drugim — oktawę *c dur*, bez możliwości przejścia do *g dur*. Oba wyjścia są równowartościowe; oba bowiem prowadzą do tego samego celu — uniemożliwienia modulacji.

## VI

Jak widzi czytelnik, w tym sporze kwestja zasadnicza — o wpływie zmiany charakteru muzyki na charakter społeczeństwa — jest starannie omijana przez modernistów; musieli jednak negować ten wpływ, jeżeli wogóle chcieli obronić swą pozycję od napaści konserwatystów. Tak samo — żeby przytoczyć analogję z nowych czasów — postąpił O. Wilde, sądząc, że książka nie może mieć żadnego wpływu ani na światopogląd, ani na charakter czytelnika. Mówiłem o tem w pewnym artykuliku, umieszczonym w Ruchu Literackim (1932 marzec str. 77); powtórzę tu swoje zdanie o tym paradoksie: „czy on to jednak utrzymywał z dumy na podstawie własnego, może urojonego doświadczenia, czy też z ostrożności, żeby zażegnać zgóry oskarżenie o niemoralny wpływ na społeczeństwo — w każdym razie uważam, też na podstawie własnego doświadczenia, jego twierdzenie za błędne". To samo można powiedzieć o stanowisku, zajętem przez modernistów antycznych w sprawie, o której mowa.

W przeciwieństwie do nich konserwatyści trzymali się przekonania, że ten wpływ istnieje. W sposób bardzo naiwny legenda ilustrowała ten wpływ osobą ustawodawcy dawnej muzyki, opowiadając, jak niegdyś powstanie w Sparcie było stłumione dzięki muzyce Terpandra. Zostawmy to na jej odpowiedzialności, widząc w jej opowiadaniu tylko dowód przekonania późniejszych czasów o etyczno-politycznem znaczeniu muzyki wogóle. Nato-

miast w pełnem świetle historyczności występuje przed nami ta postać, do której przechodzimy teraz — postać tego człowieka, w którym mamy prawo widzieć głównego przedstawiciela konserwatywnego kierunku w muzyce właśnie ze względu na jej etyczno-polityczne znaczenie.

Było jemu na imię D a m o n, i pochodził on z Aten. Czy miał on rzeczywiście śród swoich uczniów Sokratesa, o tem można wątpić ze względu na nikłą rolę muzyki w całem życiu tego mędrca. Nie ulega natomiast wątpliwości, że był on mistrzem Peryklesa. Jego nauczaniu muzycznemu przypisywano decydującą rolę w wykształceniu tego męża, który i dla nas jest uosobieniem najwyższej harmonijności w naturze ludzkiej; biograf Peryklesa Plutarch wręcz mówi, że Damon pod pozorem lekcyj muzycznych kształcił swego znakomitego ucznia w nauce rządzenia państwem, co ściągnęło nań niechęć wrogów tego ostatniego; a ta niechęć znowu doprowadziła do tego, że stał się on ofiarą ostrakizmu i był wygnany z Aten. O nim też się opowiada legendę podobną do owej o Terpandrze: że kiedy kilku młodzieńców w Atenach, rozgrzanych winem, zaczęli się awanturować, to nuta doryckiego nomosu, wskazana przez Damona, przywróciła im rozsądek. Rozumowania o związku między charakterami poszczególnych oktaw i funkcjami duszy człowieczej, które przytoczyłem wyżej według Platona (rozdz. IV), też osnute są na teorjach Damona; jeszcze wyraźniej o tem świadczy zachowane dzieło teoretyka muzyki Arystyda Kwintyljana, który, jako zwolennik Platona, często w swem dziele rozwodzi się o wpływie etycznym muzyki. U niego więc czytamy (II 14): „Dźwięki powiązanej nuty wskutek swej jednorodności tworzą pewien charakter (*êthos*) w duszach i chłopców i dorosłych, gdzie go wprzódy nie było, i uwydatniają go tam, gdzie przedtem był skryty w ich wnętrzu, jak to wyjawiają uczniowie Damona".

Kulminuje zaś nauka tego mistrza w pamiętnych słowach, które zachował też Platon w innem miejscu tej samej „Rzeczypospolitej" (IV 424 bc). Powołując się tam na wiersze Homera z Odysei (I 351)

> Te bowiem pieśni nad inne wychwalać przywykli mężowie,
> Które się jako najnowsze słuchaczom swym polecają —

dodaje Sokrates: „Obawiam się, że częstokroć ludzie będą sądzili, iż poeta mówi tu nie o poszczególnych pieśniach, nowych co do

treści, lecz o nowym stroju pieśniarstwa, i zato będą go chwalili. Nie należy jednak ani chwalić tego ani nawet przypuszczać. Nie ważcie się zmieniać ogólnego charakteru muzyki: byłoby to niebezpieczne dla ogółu. Nigdzie bowiem nie porusza się układów muzycznych, niezależnie od najważniejszych praw *(nomoi, leges)* państwowych — tak mówi Damon, i ja się z nim zgadzam. — I mnie (odpowiada jego rozmówca) zalicz do zgodnych."

## VII

I Damon, i inni, o których była dotychczas mowa, ostrzegają przed szkodliwym wpływem spaczonej muzyki na społeczeństwo; ale nie będzie chyba pogwałceniem ich myśli, jeżeli do tej ujemnej oceny dodamy i dodatnią. O ile zmiana dobrej muzyki na gorszą powoduje zmianę na gorsze także i w społeczeństwie ludzkiem, o tyle zmiana wadliwej na lepszą odbije się w sposób dobroczynny także na charakterze tego społeczeństwa.

I tu znowu możemy się powołać na doświadczenia nowych czasów, powracając do tematu rozdz. III. Niechęć względem wzniosłych dramatów muzycznych R. Wagnera była, jak tam powiedziałem, sprawdzianem niskiego poziomu — nietylko artystycznego, lecz i etycznego — społeczeństwa francuskiego epoki drugiego cesarstwa; po jego klęsce w wojnie francusko-pruskiej r. 1870-71, przez szereg najlepszych przedstawicieli trzeciej republiki była odczuta potrzeba naprawy społeczeństwa za pomocą sztuki. W dziedzinie literatury było to celem działalności Al. Dumasa-syna, Alf. Daudet, jako też (z zastrzeżeniami) i Em. Zola; w dziedzinie muzyki spełnił to zadanie Kar. Lamoureux. To on przyswoił — narazie w swych koncertach symfonicznych — publiczności paryskiej muzykę Wagnera. Nie dożył do w. XX z jego wstrząsami międzynarodowemi, do wojny światowej, która doprowadziła — bardzo niepotrzebnie, jak to udowadniałem w swoim czasie — do wygnania Wagnera z krajów antyniemieckich. Ale zaledwie się ta wojna skończyła,—tradycja Lamoureux przejawiła swą żywotność. Pamiętam efektowną scenę na takim koncercie symfonicznym: po spełnieniu programu podniósł się ze swego miejsca jenerał w swym mundurze, udekorowany krzyżem walecznych, i zapytał kapelmistrza, czy

teraz będą wznowione koncerty wagnerowskie; na co ten odpowiedział, że wobec skończenia wojny żadnej przeszkody już niema.

Warto się tu powołać także na przykład Rosji — coprawda, przedwojennej. Opera petersburska, śladem innych stolic europejskich, wystawiła nakoniec „Pierścień Nibelunga"—całą tetralogję. Publiczność odniosła się do niej bardzo chłodno: „Walkirja" miała jaki taki sukces, ale pozostałe części — żadnego; i pamiętam drwiący artykuł o nich sprawodawcy w dzienniku nacjonalistycznym „Nowoje Wremja", który utrzymywał, że „wszyscy ci Wotani, Zygkfrydzi i t. d. są dla niego zupełnie obojętni". Dyrekcja jednak nie dała za wygranę: stawiła tetralogję raz jeszcze i raz jeszcze i na pytanie, dlaczego ona tak uparcie wystawia opery, które się publiczności nie podobają, odpowiadała: „będziemy je wystawiali, aż się spodobają". I dopięła swego celu.

Powtarzam, warto o tem pamiętać: jest to dostojna odpowiedź instytucji, występującej jako wychowawczyni społeczeństwa, a nie jako jego uniżona sługa. — No, odrzekną niektórzy, opera petersburska mogła sobie na tę rolę pozwolić, ponieważ jako opera cesarska była finanasowo od społeczeństwa niezależna. To też nikomu zarzutów nie robię; stwierdzam tylko, że do tej roli ją upoważniało przekonanie, że muzyka ma wpływ wychowawczy na społeczeństwo, i że to przekonanie jest w zupełnej zgodzie z tem, które podzielali czołowi ludzie starożytności.

*Michał Kondracki*

## STOSUNEK KOMPOZYTORÓW DO MUZYKI LUDOWEJ

Folklor każdego narodu był od dawiendawna przedmiotem zainteresowania ze strony licznych kompozytorów wszystkich czasów i narodowości. Nieograniczone i bogate możliwości wyzyskania skarbnicy sztuki ludowej pociągały muzyków różnych kategorji łudzącą perspektywą łatwej twórczości. Kompozytorowie ci, w zależności od epoki, mieli mniej lub więcej trafne podejście do zagadnienia ludowości. Jedni z nich okazywali dużo skrupułów w sposobie korzystania ze źródeł ludowych, znów inni — bardzo mało, albo wcale żadnych. Kwestja sposobu przetwarzania surowca, jakim jest każda pieśń ludowa, w nieprzemijające, trwałe dzieło sztuki pozostała nadal otwartą.

Nie ulega wątpliwości, że pieśń ludowa w stanie nietkniętym przedstawia dużą wartość (ograniczoną wszakże do pewnych etnograficznych cech całości kultury ludowej). Jest ona jakby tym prażródłem, z którego umiejętnym zabiegiem można wyłowić ziarna czystego kruszcu, mogącego uzyskać znaczenie szersze i wartości obiegowe.

Nie należy jednak zapominać o tem, że lud jest sam wielkim anonimowym artystą i poetą i że genjusz twórczy ludu jest zjawiskiem samorzutnym. Instynktowne poczucie artystycznego piękna tkwi głęboko w świadomości ludowej i dopiero zewnętrzne naleciałości spaczają jego zdrowy gust i dobry smak.

Każdy więc, kto pragnie czerpać z wielkich bogactw folkloru, musi sobie dobrze uświadomić, czego należy unikać, aby nie oddać ludowi złej przysługi. Trzeba wyczuć drogę, jaką można podejść do tej bardzo subtelnej i delikatnej materji, ażeby jej nie

popsuć, nie zaprzepaścić i nie skarykaturować bezceremonjalnym postępowaniem. Poezja ludowej pieśni jest wysoce swoista. Jej wymowna sugestja powinna nastręczyć wrażliwemu artyście najtrafniejszy pomysł, jak ją najlepiej utrwalić z największą precyzją.

Jeżeli stosunek kompozytora do folkloru jest zupełnie bezkrytyczny, zapożycza on gotowe melodje (zapisane lub usłyszane) i opracowuje je za pomocą mniej lub więcej utartych środków harmonicznych, nie zważając bynajmniej, czy pasują one do tego rodzaju pieśni. Są to tak zwane popularnie „opracowania" melodji swojskich, czyli przymusowe wtłaczanie ich w szablonowe formy, przeciętne i zdawkowe kształty, lub oprawianie w przygodne harmoniczne i naiwnie-polifoniczne ramki. Tego rodzaju martwe operowanie autentycznemi melodjami i „dorabianie" do nich bezbarwnych i bezdusznych kontrapunktów, względnie banalnych i konwencjonalnych harmonji, jest jedną z najniewłaściwszych form zużytkowania folkloru. Niestety, jest ona szeroko rozpowszechniona.

Nie może być nic gorszego od tych bezsensownych „układów" i wszelkiego rodzaju „przeróbek" melodji ludowych, dokonywanych częstokroć przez domorosłych „zbieraczy" i „zawodowych" folklorzystów. Muzyka ludowa i melodje ludowe przeważnie nie znają żadnego podkładu harmonicznego. Są one najczęściej, w większości wypadków (jeżeli chodzi o folklor polski) ściśle jednogłosowe, wolne od przesądów konwencjonalnych, dalekie od wszelkiej stereotypowości harmonicznej i utartych systemów tonalnych. Folklor żyje swoim własnym życiem i rządzi się własnymi prawami, niezależnymi od rozwoju muzyki światowej. Niejedna melodja ludowa jest starsza od systemu dur-mollowego, — wiele z nich przetrwa współczesną epokę atonalizmu i inne, dalsze formy ewolucji muzycznej.

Dlatego wielki błąd popełniają ci, którzy przystrajają artyzm ludowy w skostniałe szaty harmoniczne, odpowiadające przemijającym potrzebom tonalności, bez dokładnego i głębokiego wczucia się w rodzajowy charakter tej całkowicie odrębnej i specyficznej harmonji, która by im towarzyszyć powinna. Obniżają oni swoją antiartystyczną szablonową robotą istotną wartość folkloru i zniekształcają go, zamiast go uszlachetnić — jak im się to zdaje — lub go „ucywilizować" (co jest, oczywiście, bałamutnym

i szkodliwym absurdem). Najlepiej by zrobili nie zabierając się wogóle do tej bezowocnej pracy „politurowania" muzycznego, które może dać w rezultacie tylko wyroby fałszywe i tandetne, zaprzeczające naturalnym bogactwom ludowym.

Trzeba mieć na względzie specjalny gardłowy tembr i szczególny sposób emisji głosowej u wiejskich śpiewaków i śpiewaczek. Te akscesorja odtwórcze trzeba także uwzględnić przy realizacji problemu transponowania folkloru na język międzynarodowy. Nie można zdzierać z ludu jego uroku primitywizmu i chcieć go na gwałt upiększać (czyli poprostu psuć) przez ubieranie w miejskie szmaty, retuszowanie, podmalowanie i inne zgubne metody. Powstaje przez to skażona, zepsuta i sztuczna ludowość, wytwór bezwartościowy i zupełnie nieartystyczny. Przypomina on swoją bezcelowością lud wystrojony w tanie fabryczne wyroby: paciorki i świecidełka, obdarowany jedwabnymi gałgankami, obuty w lakierki i wprowadzony do sztywnego salonu, w którym czuje się zupełnie nieswojo, nie na miejscu i traci wszelki urok bezpośredniości. Taką usługę oddają ludowości ci pseudo - znawcy, a przedewszystkiem nie-artyści, którzy się boją pokazać światu lud w kierpcach lub butach, a dodają mu szczudeł, częstują go mdłą strawą i ciepłą wodą z cukrem zamiast go uraczyć kęsem razowca i misą kaszy kukuruzianej.

Bo i cóż za korzyść będzie miała z tego pieśń ludowa, że się ją poda rozłożoną na czterogłosowy chór lub przerobi na głos solowy z nic nie mówiącym akompaniamentem? Sami przedstawiciele ludu, którzy swą własną pieśń w czyimś obcym opracowaniu śpiewać mają, nie poznają jej częstokroć, muszą się jej dopiero uczyć, sztucznie przyswajać, a potem, w dodatku, uważać ten narzucony im elukubrat za „udoskonalone" i „upiększone" przez niepowołanego gorliwca dzieło sztuki ludowej. Są to przykre paradoksy, których jesteśmy tak często świadkami. Lud, zmuszony do uczenia się własnej zniekształconej pieśni w obcym, cudacznym układzie. Poco? Poto jedynie, aby „ceprom" i mieszczuchom dać jaknajfałszywsze pojęcie o prawdziwej sztuce ludowej.

Jeżeli już się pragnie spopularyzować melodję ludową, to najlepiej zostawić ją w stanie prymitywu, jak ją śpiewa wieś, t. j. przedewszystkiem w postaci jednogłosowej. Powinno się propagować pieśń tylko w jej formie autentycznej i niezmienionej, i to możilwie z zachowaniem wszystkich integralnych cech charakte-

rystycznych i właściwości interpretacji ludowej, unikając jednak taniego naśladowania jej zewnętrznych wyłącznie ujemnych cech. Tą drogą można ją zakonserwować i przekazać potomności w zgodzie z oryginałem, a przez to prawdziwą i wartościową. Wszelkie zakusy i próby narzucenia jej obcej wielogłosowości są zgóry skazane na niepowodzenie. Pozostawiając pieśni ludowej wszelkie możliwości harmoniczne, według jej własnego poczucia stylu, wykazuje się największe jej zrozumienie i konieczny pietyzm dla sztuki ludowej.

Problem umiędzynarodowienia folkloru, czyli przedstawienia go w „klimacie" dostępnym dla całej ludzkości, przeszczepienia go na płaszczyznę kosmopolityczną języka ogólno-ludzkiego jest bardzo trudny do rozwiązania. Chodzi o sposoby „przetopienia" i „zindywidualizowania" przez język własny kompozytora materjału ludowego. Do tego powołanym jest jedynie i wyłącznie artysta.

Nie może być jednak mowy o napisaniu kompozycji w stylu ludowym bez bliższego poznania literatury i języka danego kraju, jego obyczajów, historji, etnografji, piękna jego przyrody, warunków życia jego mieszkańców, jego wierzeń, obrzędów i t.p. Dopiero suma tych czynników i wiadomości ułatwi dostęp do materjałów muzycznych i ich najtrafniejsze ujęcie. Potrzebny jest dłuższy i nieskrępowany pobyt, obcowanie i bezpośredni kontakt z ludem, aby się dać przeniknąć jego atmosferą, upodobaniami i sposobem życia. Przy zadośćuczynieniu tym wymaganiom i przy istnieniu faktycznego talentu może powstać dzieło sztuki, prawdziwie i trafnie, choćby najbardziej indywidualnie oddające wrażenie z muzyki danego kraju nawet w postaci zupełnie samodzielnej, „abstrakcyjnej" kompozycji. Najważniejszym czynnikiem dla pomyślnego zrealizowania takiego rodzaju utworu, opartego na folklorze, jest 1) stopień sumienności pracy, 2) odpowiednie kwalifikacje i umiejętność, 3) wczucie się w materjał i pogłębienie go, 4) wykrzesania z niego jaknajwięcej iskier twórczego płomienia. Jak należy ten materjał ująć, w jakiej go przedstawić formie, które i jakie techniczne środki zastosować do jego najlepszego przedstawienia, — to zależy od rodzaju tematu i warunków, w jakich powstaje dane dzieło oraz od stopnia kultury i wiedzy autora. Musi to być pozostawione całkowi-

cie do wyboru i szczęśliwej decyzji kompozytora — i jego intuicji. Aby móc czerpać z bogactw tematów muzyki ludowej, twórca powinien się wznieść ponad muzyczny horyzont ludowy i spojrzeć na niego zgóry, aby przeprowadzić dokładną selekcję tematów i ich „dobór intelektualny". Ważnem jest wyłowić z nich te, które potrafi najlepiej zużytkować i wykorzystać, które zatem nastręczają najciekawsze i najtrafniejsze pomysły stylizacyjne i kompozytorskie. Kapitalne znaczenie będzie miał również stopień w jakim kompozytor jest przesiąknięty wpływami muzyki (ludowej) swego kraju, jak dalece jest jej bliski duszą, umysłem i sercem.

Do czystych absurdów zaliczyć trzeba możliwość komponowania na podstawie abstrakcyjnych studjów zapisanych tematów ludowych, bez osobistego słyszenia sposobu ich wykonania przez grajków ludowych, ze wszystkimi charakterystycznymi cechami, towarzyszącymi nieodzownie tym produkcjom jak okrzyki, przeciągania, specjalne akcenty, nawet detonowania, jak również zmiany tempa, nasilenie dynamiczne, buczenie i huczenie basów kapeli i t. p. Częstokroć te właśnie szczegóły mogą dać najbogatsze i najobfitsze pomysły kompozytorowi, który je następnie umiejętnie zużytkowuje i rozwija w swych utworach.

Kompozytor wykorzystuje nieraz tylko ideę, charakterystyczny zwrot melodyjny, harmoniczny lub rytmiczny, czy tylko jakiś akcent lub nawet ogólny pomysł muzyczny. Stylizuje on ten materjał po swojemu „przetapiając" go w sobie, czerpiąc z niego swe własne myśli i tematy, stające się częścią integralną twórczego natchnienia, zainspirowanego ludowym wzorem, który się zupełnie zatraca, służąc tylko jako pretekst do wysnucia jaknajdalej idących własnych pomysłów muzycznych.

W tym wypadku komponowanie nawet fragmentów odrębnych, zupełnie nienapotykanych w danym folklorze, zbliżonych jednak do niego pod względem pokrewieństwa stylu, może dać o wiele bardziej szczęśliwe i pożądane rezultaty, niż martwe operowanie autentycznemi melodjami, jako bezdusznymi i bezbarwnymi kontrapunktami, lub poprostu „komponowanie" mechaniczne, z zastosowaniem oderwanego rzemiosła lub też banalizowanie konwencjonalną harmonją.

Kompozytor musi „indywidualizować" i „przekomponować" odniesione pod wpływem przemyślenia muzyki ludowej wraże-

nia. Powinien odnaleźć w niej pokrewne swej indywidualności i usposobieniu cechy i bliskie swej naturze pierwiastki, i rozwinąć je we właściwy sobie sposób. Od tego sposobu będzie zależała postać, w jaką ubierze on swe dzieło.

Przy trafnym ujęciu stylizacji materjału ludowego chodzi szczególnie o dobór pokrewnych mu (pod względem charakteru i rodzaju) metod muzycznych, którymi autor zamierza operować przy opracowaniu swych tematów, ich „oprawianiu" i rozwijaniu. Stylizacja ta musi odpowiadać charakterowi całokształtu warunków muzycznych danego utworu, i ogólnej jego atmosferze. Te właśnie szczegóły w opracowaniu zapożyczonych nawet tematów nadają wybitnie indywidualne piętno całej kompozycji, jeżeli praca konstrukcyjna nad nią nacechowana jest zrozumieniem i wczuciem się w rdzenne cechy charakteru ludowego. Każdy kompozytor rozumie i odczuwa je inaczej. Stąd też mogą powstać różnice w ujęciu ludowości u dwóch różnych pod względem usposobienia, choć do tej samej rasy należących kompozytorów. Gdy jeden naprz. podkreśla pierwiastki liryczne, sentymentalne, lub kontemplacyjne rodzimego folkloru, to inny kładzie nacisk na jego stronę rubasznie kolorystyczną i obcesowo rytmiczną.

Jeden i ten sam kompozytor może, również dzięki ewolucji, zająć różne stanowisko wobec muzyki ludowej, zarówno w szeregu poszczególnych dzieł, jak nawet w jednej i tej samej kompozycji. W miarę kształtowania swego stylu i dojrzewania swej osobowości, przedstawia on coraz bardziej indywidualnie słyszaną przez siebie ludowość, oddala się nierzadko od niej, wysnuwając zupełnie nowe, bardziej jeszcze własne pomysły twórcze, będące niejako wynikiem przepuszczenia ich przez pryzmat jego jaźni, w genezie swej jednak niezmiennie oparte na primitywach ludowych.

W ten sposób może powstać kompozycja o stylu ludowym, zupełnie jednak odrębna i indywidualna zarówno pod względem koncepcji formy i treści, jak i sposobów zrealizowania dzieła, biorąca jednak folklor za punkt wyjścia, w tej lub owej formie, w najszerszem jego znaczeniu, folklor, który możemy nazwać indywidualnym wynikiem procesu twórczego. Nie będzie to już kompozycja „na ludowy temat", (lub w ludowym stylu), lecz tematyka utworu będzie tchnęła folklorem i nosiła na sobie piętno rasy zarówno w inwencji, jak i sposobie opracowania myśli, rytmice, kontrapunkcie i t. d.

Genjalnym przykładem takiej inkarnacji materji ludowej w indywidualną twórczość kompozytorską są dzieła Chopina, nie zawierające właściwie autentycznych melodyj ludowych, a pomimo to, będące nawskroś polsko-ludowemi. Chopin nie posługiwał się prawie wcale pieśniami ludowemi, lecz sam je tworzył, opierając się zapewne na wspomnieniach z dzieciństwa, i, podświadomie, na swem głębokiem poczuciu rasowej przynależności do narodu. Mazurki jego są jakby przekładem stworzonego lub wskrzeszonego we własnej wyobraźni folkloru kujawskiego na arcydzieła języka fortepianowego.

Wielu innych kompozytorów z końca XIX i początku XX wieków ubierało górali lub chłopów (autentycznych, niemal żywcem wziętych) w sztywne stroje i martwe formułki konwencjonalizmu międzynarodowego, ohowiązującego w tej epoce bezapelacyjnie. Powstawały skutkiem tego dziwolągi w rodzaju powszechnie dziś potępianych i sztucznych utworów, ze względu jednak na imiona ich twórców respektowane i perjodycznie, na krótko, wskrzeszane sztucznym oddychaniem. Oby spoczywały lepiej na wieki w spokoju wiecznym!

Dopiero ostatni okres twórczości Karola Szymanowskiego dał nam pierwsze cenne dzieła w tej dziedzinie. Po indywidualnym ujęciu i znakomitej stylizacji folkloru góralskiego w „Harnasiach" i Mazurkach nastąpiło jego wchłonięcie i zasymilowanie przez organizm kompozytora, a następnie wyemancypowanie stylu i inwencji w II-m Kwartecie, przedewszystkiem zaś w II-m Koncercie skrzypcowym.

Karol Szymanowski z całą świadomością dał się przeniknąć wpływami muzyki góralskiej i osiągnął tem zamierzony cel w postaci stworzenia pomników symfonicznych góralszczyzny. Tematyka góralska zasymilowała się z jego własną inwencją twórczą, łącząc się z jego indywidualnością w jedną nową całość. Źródła muzyki góralskiej zasiliły wyobraźnię twórczą autora i zapłodniły ją nowemi pomysłami. W rezultacie powstał nowy kierunek w twórczości Karola Szymanowskiego i nastąpiła przemiana stylu jego dzieł w znaczeniu zbliżenia go do folkloru.

# KAZIMIERZ SIKORSKI
# LAUREATEM PAŃSTWOWEJ NAGRODY MUZYCZNEJ

Przyznanie tegorocznej państwowej nagrody muzycznej prof. Kazimierzowi Sikorskiemu zostało przyjęte przez większą część muzyków, szczególnie młodszej generacji, z wielkiem uznaniem i aprobatą.

Jako kompozytor, teoretyk, pedagog i muzyk o społecznem nastawieniu, posiada Kazimierz Sikorski już niemałe zasługi w rozwoju współczesnej kultury muzycznej w Polsce, a jednocześnie pozwala mieć nadzieję, a nawet pewność, iż praca jego na wielu odcinkach polskiego życia muzycznego będzie twórcza i owocna również i w przyszłości.

Autor suity orkiestrowej, poematu symfonicznego, dwóch kwartetów smyczkowych, sekstetu smyczkowego [1]), utworów fortepjanowych, pieśni solowych i chóralnych oraz dwóch symfonij — wnosi Kazimierz Sikorski do muzyki polskiej utwory wartościowe, o głębszych założeniach artystycznych, bez tanich i modnych efektów, tworzone z dobrą i ugruntowaną wiedzą muzyczną i talentem.

Rozległa wiedza Kazimierza Sikorskiego czyni z niego teoretyka muzycznego o rzadko u nas spotykanych walorach. Jest to teoretyk, znający muzykę nietylko z książek teoretycznych i prac naukowych, lecz i z dzieł muzycznych, a również z własnej praktyki muzycznej, niemniej doceniający i rozumiejący wagę metody badań naukowych nad zagadnieniami teoretyczno-muzycznemi.

---

[1]) Wydany nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.

Podręcznik Instrumentoznawstwa [2]), opracowania basu cyfrowanego utworów dawnych mistrzów polskich [3]) oraz praca nad podręcznikiem harmonji utrwalają stanowisko Kazimierza Sikorskiego wśród najpoważniejszych polskich teoretyków muzycznych.

Cechą pracy pedagogicznej prof. Kazimierza Sikorskiego jest sprecyzowana, jasna i logiczna metoda nauczania dobrze usystematyzowanej wiedzy teoretycznej, oraz niekrępowanie indywidualności twórczej ucznia przy nauce kompozycji. W ciągu swojej kilkuletniej pracy pedagogicznej potrafił prof. Sikorski wykształcić szereg kompozytorów i teoretyków, a wśród nich nie brak i nazwisk już znanych w muzyce polskiej: Palester, Szałowski, Maciejewski, Bacewiczówna, Neuteich — jako kompozytorowie, A. Jarzębski, ks. Ogiermann, Straszyński, Dziewulska — jako teoretycy.

Kazimierz Sikorski bierze czynny udział w pracach organizacyjno-muzycznych (T-stwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich) i w pracach muzycznych, mających charakter społeczny (Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego). Jest więc muzykiem, zdającym sobie sprawę z potrzeb i niedomagań współczesnej kultury muzycznej w Polsce i szukającym rozwiązań dla tych niedomagań. Przez całokształt swojej pracy jest Kazimierz Sikorski artystą-muzykiem współczesnym.

* * *

Kazimierz Sikorski urodz. w 1895 r. w Zürichu (Szwajcarja), gimnazjum ukończył w Warszawie, tu również ukończył swe studja muzyczne w Wyższej Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina w klasie kompozycji prof. F. Szopskiego. Studjował filozofję i muzykologję na uniwersytetach w Warszawie i we Lwowie. W latach 1921—1925 jest profesorem Konserwatorjum H. Kijeńskiej w Łodzi; w 1926—27 r. w państwowem Konserwatorjum w Poznaniu; od 1927 r. jest profesorem harmonji, kontrapunktu, instrumentoznawstwa i kompozycji w Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Warszawie.

* * *

---

[2]) Wydany nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.

[3]) Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej.

W dn. 24 lutego b. r. odbyło się w gabinecie ministra oświaty wręczenie państwowej nagrody muzycznej tegorocznemu laureatowi, prof. Kazimierzowi Sikorskiemu. Wręczenia dokonał p. minister, prof. dr. Wojciech Świętosławski w obecności naczelnika wydziału sztuki, dr. Władysława Zawistowskiego oraz członków jury w osobach pp.: dr. St. Lidzkiego - Śledzińskiego, prof. Zygmunta Lisickiego z Poznania, prof. Wincentego Laskiego, prof. Bronisława Rutkowskiego i prof. Bolesława Woytowicza z Warszawy. P. minister zwrócił się do prof. Sikorskiego z następującem przemówieniem:

„Wielce Szanowny Panie Profesorze, sąd konkursowy przyznał Panu tegoroczną nagrodę muzyczną ministra wyznać religijnych i oświecenia publicznego, podkreślając w ten sposób, jak dalece ceni zasługi Pana Profesora w dziedzinie muzyki polskiej. Znane są światu muzycznemu Pańskie dzieła muzyczne twórcze, jak sekstet smyczkowy w zakresie muzyki kameralnej oraz dwie symfonje i szereg pieśni ludowych, opracowanych na chór. Prace te stanowią cenny dobytek naszej literatury muzycznej.

Sfery muzyczne cenią szczególnie wysoko działalność Pana w dziedzinie pedagogji, jego cenny dar budzenia zapału i entuzjazmu w młodych adeptach sztuki, jego serdeczną opiekę i życzliwość w stosunku do młodych kompozytorów, którzy swą wiedzę muzyczną Panu zawdzięczają.

Szczupłe ramy naszego budżetu nie pozwalają nam otoczyć należytą opieką sztuki polskiej. Staramy się jednak w miarę możności popierać wysiłki, czynione w tej dziedzinie, *rozumiejąc dobrze, jak wielkie wartości wnosi sztuka w życie narodu.*

W dziedzinie muzyki możemy się poszczycić genjalnymi twórcami, którzy każą całemu światu wiedzieć i pamiętać o Polsce. Mamy wiele talentów twórczych i odtwórczych, podziwianych w stolicy świata, *lecz aby sztuka mogła się pomyślnie rozwijać musimy stworzyć atmosferę muzykalną. Nietylko sfery muzyczne, lecz całe społeczeństwo musi pokochać muzykę, musi sobie uświadomić, że muzyka to bezcenny dar, to uśmiech, który rozświetla szare życie, zatłoczone ludzkiemi sprawami. Ludzie, pracujący nad podniesieniem kultury muzycznej w społeczeństwie, spełniają ważne i piękne zadanie.*

Wręczając nagrodę, życzę Panu Profesorowi jaknajlepszych wyników w dalszej pracy twórczej i pedagogicznej".

Na przemówienie p. ministra odpowiedział w krótkich słowach laureat, dziękując za wyróżnienie, które uważa przedewszystkiem za bodziec do dalszej pracy dla dobra muzyki polskiej.

---

*Adolf Chybiński*

# GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
(4.I.1710 — 16.III.1736)

Ze szkoły neapolitańskiej, która mimo Rameau i Händla wydawała największych i najbardziej popularnych kompozytorów operowych w XVIII wieku, nie pozostało dla naszej współczesności zbyt wiele. Opery Glucka, Mozarta i Rossiniego zmiotły doszczętnie całą prawie przed nimi stworzoną muzykę operową, wszelkie zaś próby wznawiań i przywracań jej do życia okazują się przy najlepszych nawet wysiłkach mało trwałemi. Ze wszystkich rodzajów twórczości muzycznej najmniejszą wytrzymałość wykazuje ten, który jest najbardziej kompromisowym: opera! Wyjątek w tej historycznej sytuacji stanowią... wyjątki z oper, zazwyczaj arje, wykonywane na estradzie.

Jednej tylko opery z przed r. 1750 nie trzeba było aż przywracać do życia naturalnemi lub sztucznemi środkami. Do dzisiejszego dnia utrzymuje się własnemi siłami w repertuarach scenicznych — na Zachodzie. Jest to komiczna opera G. B. Pergolesi'ego p. t. „La serva padrona" („Służebnica panią") z roku 1733, istotnie najstarsza z grywanych obecnie jeszcze oper.

Główne znaczenie szkoły neapolitańskiej leży wprawdzie na terenie opery, ale jeśli jej wielcy, nawet genjalni mistrze przychodzą dziś jeszcze do głosu, to przedewszystkiem jako kompozytorowie muzyki kościelnej wzgl. religijnej. Rzecz dość osobliwa: zwykło się utrzymywać, że głównie Neapolitańczycy przyczynili się do zeświecczenia muzyki kościelnej, a jednak ich „musica divina" okazała większą niż ich opery wytrzymałość wobec niszczycielskich zębów czasu. A z ich muzyki religijnej znowu jedno dzieło Pergolesi'ego utrzymało się o własnej sile aż do naszych czasów i również nie wymagało nigdy „odkrycia": jest to „Stabat Mater" z roku 1736, dzieło, które prawdopodobnie przetrwa nawet jego słynną operę.

Od czasu, gdy Riemann wydał na nowo kilka sonat triowych Pergolesi'ego, utrzymuje się niewątpliwie słuszny pogląd, że twórca ich stoi u prawie samej kolebki później dopiero rozwiniętej rokokowej, klasycznej formy sonatowej.

Tego wszystkiego dokonał w przeciągu kilku lat genjalny Pergolesi, dziś nazywany już „wielkim mistrzem szkoły neapolitańskiej". Kilka lat — tyle bowiem pozostało mu od ukończenia neapolitańskiego konserwatorjum (jednego z czterech) do rychłej śmierci w 26 roku życia. Za życia nie święcił tri-

umfów w operze, do której przykładał zdaje się największą wagę. Mistrzem okrzyknięto go po napisaniu wielkiej mszy na sola, dwa chóry i dwie orkiestry. Gruźlica wykończyła go wcześnie. Zdążył jeszcze dokończyć u OO. Franciszkanów w Pozzuoli swe największe arcydzieło „Stabat Mater".

W szesnaście lat po jego śmierci „La serva padrona", wystawiona w Paryżu, wywołała głośne dyskusje buffonistów i wywarła decydujący wpływ na losy opery komicznej we Włoszech i Francji. W sto lat prawie po jego śmierci mówiono, że kto nie jest zdolny do uznania piękna w „Stabat Mater", ten „nie zasługuje na to, aby być człowiekiem".

Nieraz zastanawiałem się nad tem, dlaczego właśnie dzieła Pergolesi'ego, a nie innych, niemniej zapewne genjalnych mistrzów szkoły neapolitańskiej, osiągnęły tak widoczną, niezaprzeczalną trwałość. Uważam, że jest to nietylko sprawa wielkości jego czysto twórczego talentu, którą możemy nazwać siłą inwencji wszelkiego rodzaju, ale zarazem sprawa natury estetycznej: dodatnie strony stylu szkoły neapolitańskiej ujawniają się w jego dziełach w najwyższej mierze, ujemne zaś w sposób mniej uderzający, powiedziałbym nawet mniej rażący, niż u innych jej przedstawicieli, o ile o tem można sądzić tylko na podstawie dotychczas wydanych dzieł tej szkoły.

Jednakże artystyczne oblicze Pergolesi'ego nie odbiega od typu mistrza szkoły neapolitańskiej, a jeśli chodzi o muzykę kościelną, to jest ono podwójne, jak u wielu Neapolitańczyków. I Pergolesi bowiem tworzy dzieła religijne w dwóch stylach. Jeden nawiązuje do tradycyj rzymskich a także weneckich, do polifonji wokalnej i wokalno - instrumentalnej z właściwemi jej środkami technicznemi, wśród których imitacja i oparcie się na chorałowym cantus firmus zajmuje nadal ważne miejsce (msze i motety). Ten konserwatywny rys doznaje u Pergolesi'ego i innych Neapolitańczyków modyfikacyj w duchu melodycznym i harmonicznym, tak iż „stile antico" rzadko bardzo występuje w swem ścisłem ujęciu, mimo analogji środków. Drugim jest „stile moderno", jako reakcja przeciw absolutnemu objektywizmowi dawniejszej i tradycyjnej muzyki kościelnej, reakcja w kierunku bądź dramatycznego, bądź intymnego i subjektywnego nastawienia, oczywiście z zapożyczeniem cech i środków właściwych operze, oratorjum i kantacie świeckiej, środków bogatych i wszechstronnych, a niemniej i form nowych, z arją da capo na czele. Jako jeden z pierwszych przedstawicieli szkoły neapolitańskiej, uczynił Pergolesi znaczny krok naprzód w kierunku uwolnienia się od przyciężkiej monumentalności baroku, który w ówczesnych Niemczech jeszcze osiągał swój kulminacyjny punkt i przepych w dziełach Bacha i Händla, gdy tymczasem we Włoszech już przygotowywały się podstawy dla klasycyzmu, mającego ostatecznie usunąć relikty późnego baroku. A do włoskich pionierów, mającego zapanować nowego stylu, należał również Pergolesi, ten wcześnie dojrzały i intuicyjnie przewidujący bliską przyszłość muzyki genjusz, którego sztuka nie była obca Haydnowi. Barokowi zawdzięczał jednak Pergolesi wiele, przedewszystkiem świetność brzmienia chóralnego (chóry pojedyńcze i podwójne!), które jednak jest wolne od masywności dzięki typowo neapolitańskiej przejrzystości, jasności i lekkości jego polifonji, posiadającej również wielką elegancję w prowadzenu głosów, wiele

wyrazu, mimo pewnych konwencjonalizmów, tak zresztą właściwych szkole neapolitańskiej, ale również i „tradycjonalistom". Nie brak tym dziełom rysu dramatycznego, który zdradza kompozytora dzieł scenicznych, a niemniej i oratorjów. Takie tematy, jak „Stabat Mater", działać musiały na kompozytora, uprawiającego zarówno kościelną jak i operową twórczość, ze szczególną siłą sugestywną, ponieważ w nich mogła znaleźć swój wyraz muzyka, jako przedewszystkiem sztuka, mająca według ówczesnych poglądów swe źródło w afekcie. Nie jest więc rzeczą dziwną, że w całej pełni mogła wyrazić się indywidualność Pergolesi'ego właśnie w „Stabat Mater", jeśli chodzi o muzykę religijną.

Jako kompozytor operowy posiada Pergolesi znaczenie przedewszystkiem w historji opery komicznej, do której szybszego rozwoju i usamodzielnienia w stosunku do opera seria przyczynił się walnie. I tu również Pergolesi zrzucił z tego rodzaju muzyki scenicznej wiele reliktów barokowych, dążąc szybko ku rokokowej gracji i naturalności melodyki arjozyjnej i recytatywnej, ku prostocie wyrazu i wielkiej giętkości motywicznej, ku oddaniu bel canta w służbę wyższej racji artystycznej. Wyczuł genjalnie duchowe dążenia czasu, w którym Rousseau głosił „powrót do natury". Niemało przyczyniło się do tego wyzyskanie pieśni regjonalnej. Nie dziwimy się, że Herder, wielki apostoł pieśni ludowej w XVIII wieku, patrzył z takim entuzjazmem w stronę sztuki Pergolesi'ego. Dodajmy do tego dar wielkiej plastyki, z jaką ten młodociany mistrz umiał niewielkiemi stosunkowo środkami uchwycić muzycznie typy i sytuacje, i to krótkiemi motywami, któremi operuje z mistrzowską pewnością ręki. Nie jest to w stylistyce jego muzyki moment obojętny; jest to nawet sprawa doniosłego znaczenia dla całej techniki motywicznej rokoku, gdyż jej reperkusja jest widoczna nietylko w dramatycznej ale i instrumentalnej muzyce rokokowej i klasycznej. Dlatego też znaczenie opery Pergolesi'ego „La serva padrona" i jego komicznego intermezza „La finta Polaccha" (z opera seria „Adriano in Siria") jest wielkie nietylko w dziejach opery, ale i poza nią. Widzimy to zresztą i w jego sonatach, które wprawdzie są typowe dla przełomu między barokiem a klasycznym rokokiem jeśli chodzi o formę, ale swą treścią i techniką motywiczną wskazują już w przyszłość niedaleką.

Już z tych powodów Pergolesi, którego muzyka nie przestała być świeżą i zajmującą, mógł być zaliczonym do największych twórców swych czasów.

---

# UCZCIJMY GODNIE PAMIĘĆ FRANCISZKA LISZTA

W lipcu bieżącego roku minie 50 lat od śmierci Franciszka Liszta. Uroczystości jubileuszowe na Węgrzech i w innych krajach już się dawno rozpoczęły; trwać będą przez cały sezon muzyczny i zakończą się wielkiemi festivalami. Wszystkie kulturalne kraje poczuwają się do uczczenia pamięci tego mistrza, który był nietylko największym pianistą-wirtuozem, ale także jednym z największych kompozytorów XIX wieku i twórcą nowych form. My Polacy mamy jednakże podwójny powód do uroczystego uczczenia pamięci Liszta: jednym jest obowiązek przyłączenia się do wszystkich kulturalnych narodów, które nie zapominają o jubileuszu Liszta, drugim zaś powodem, i to szczególnym, jest nietylko ten, który wynika z zawartego niedawno traktatu polsko-węgierskiej współpracy intelektualnej, ale także ten, który posiada podłoże uczuciowe, narodowe. Liszt był pomiędzy największymi kompozytorami XIX wieku — i nietylko pomiędzy nimi — tym właśnie, którego z Polską łączyły bardzo bliskie związki uczuciowe. Że związki te zaznaczyły się przedewszystkiem w sferze muzyki, jest rzeczą zrozumiałą. Można bez przesady powiedzieć, że Liszt był nietylko przyjacielem Chopina, ale i najgorliwszym i najwybitniejszym propagandystą dzieł naszego Mistrza. On też pierwszy napisał wielkie studjum o Chopinie (1850), tłumaczone prawie na wszystkie języki. Był też Liszt twórcą fortepianowych opracowań pieśni Chopina (6) i to opracowań niezrównanych w swej wartości. Do dnia dzisiejszego można je słyszeć w wykonaniu wielkich wirtuozów. — Liszt napisał szereg mazurków (2) i polonezów (6 — niektóre dotąd nie są wydane); polonez E-dur jest jeszcze obecnie popularny. Melodje polskie wplótł w swe fortepianowe cykle: „Arbre de Noël" i „Glanes de Woronince", będące cyklami wspomnień z Polski i z dworów polskich na Ukrainie. — Liszt opracował na orkiestrę naszą pieśń patrjotyczną „Boże coś Polskę"; niestety rękopis tego utworu zaginął. — Żaden inny jednak utwór Liszta nie wskazuje tak wymownie na sentyment Liszta do Polski, jak jego, niestety niedokończone, oratorjum „Święty Stanisław", do którego zachęciła go ks. Wittgenstein (z domu Iwanowska), pisane na podstawie legendy pióra Lucjana Siemieńskiego, a wydanej w krakowskim „Czasie" w r. 1869. — Z biograficznych studjów o Liszcie i z jego korespondencji wiemy, jak bardzo bliskie stosunki łączyły Liszta z wieloma Polakami, ile polskich domów zaliczało go do grona dobrych znajomych i przyjaciół. Wiemy też, ilu polskich muzyków znalazło jego

poparcie, niekiedy bardzo skuteczne. Wiemy, ile mu zawdzięczał Juljusz Zarębski i jako pianista i jako kompozytor. Liszt zinstrumentował jego „Tańce galicyjskie".

Możnaby urządzić nawet osobny koncert poświęcony „polskim" kompozycjom Liszta. Wchodziłyby w grę nietylko fortepianowe jego utwory. Z oratorjum „Święty Stanisław" należałoby wykonać (ale starannie!) interludium orkiestrowe p. t. „Salve Polonia" (wyd. 1883, Lipsk, Kahnt) i psalm 129 „De profundis" na solo barytonowe, chór męski i organy (wyd. Neue Zeitschrift für Musik). Należałoby również wykonać „Dances galiciennes" J. Zarębskiego w instrumentacji Liszta (part. i głosy w wydaniu Simrocka, Berlin).

Nie brak też w Polsce manuskryptów Liszta, zawierających może nieznane utwory. O tem jednak będzie mowa innym razem.

*Adolf Chybiński*

*Jerzy Orzechowski*

# DYSPROPORCJE, KOMUNAŁY...

## III.

I. N i e o c z e k i w a n y   p o ł ó w. Przyznam, że zapuszczając wędkę w mętnawe wody naszego życia muzycznego, nie spodziewałem się, iż wyłowię aż tak potężną rybę, jak p. Zalewskiego. Czytelnikom pozostawiam sąd, czy „wciera", którą dostałem, jest zasłużona; chciałbym tylko dać parę słów wyjaśnienia. Mam bowiem wrażenie, że biadanie nie jest konstruktywne, ale jeszcze mniej jest niem... biadanie nad biadaniem. I jeszcze mam wrażenie, że zgadzam się z p. Zalewskim, że w chwili obecnej o sprawy muzyczne troszczy się ów korektorski k o t, jeśli nie pies! Nie sądzę jednak, żeby postawienie najbardziej retorycznych pytań było w tym wypadku skuteczniejsze od drwiny i skłonny jestem przypuszczać, że może wykpiwanie anomalij codziennego życia będzie miało więcej echa. Przerobienie nastawienia społecznego nie jest sprawą prostą, ani łatwą i tam, gdzie najbardziej rzeczowe i bojowe argumenty nie trafiają, tam krzywe zwierciadełko karykatury bywa skuteczne.

II. S p o r t   i   k u l t u r a. Niech mi więc p. Zalewski nie ma tego za złe, że mimo wszystko będę się drapał na wszelkie nasze „Kaukazy"! Tu bowiem widzę groźną wprost jednostronność zamiłowania społecznego, sztucznie podsycaną i rozdmuchiwaną, groźną — przez brak jakiegokolwiek zainteresowania, któreby tę jednostronność równoważyło. Rezultaty — chamstwo triumfujące i zadzierające nosa, zachwyt dla siły fizycznej i tylko dla niej. Biorę do ręki pierwszą lepszą gazetę i czytam: „Został ranny w czasie bójki nożowej na boisku klubu „Orbis" ....." („Gazeta Polska" 5.IV. b. r.). Jeśli sport — to wychowanie, efekty tego wychowania mówią za siebie! Nie zazdroszczę sportowi wydawanych nań pieniędzy, jakkolwiek o to mnie posądza p. Zalewski, ale patrząc na jego rozwój, mojem zdaniem, nadmierny, widzę w nim przerost szkodliwy i obawiam się, że jednostronny ten przerost, jak każdy organiczny przerost, stanie się czemś w rodzaju raka. Już nie radę, ale ratunek widzę w położeniu nacisku na sprawy kultury niematerjalnej. Temi jednak u nas interesuje się ów „kot"!

III. W ó j t   g d a ń s k i. K o l e j ą (!) rzeczy wypadnie mi zająć się osobą obrażonego na Towarzystwo Wydawnicze zawiadowcy działu muzycznego „Gazety Polskiej", p. Stromengera. Zajęty streszczaniem obcych mo-

nografij ad usum czytelników Gazety, „przeoczył" fakt nagrodzenia Państwową Nagrodą Muzyczną prof. Sikorskiego. Czyżby tego nie było w rozkładzie? A może to prywatka skwapliwie wykorzystana? Cóż jednak winni czytelnicy, którzy chcieliby może przeczytać coś o laureacie. I gdzie był redaktor naczelny, którego rzeczą byłoby dopilnować, czy wszyscy pracownicy gazety spełniają swe obowiązki. No, ale zapomniałem, że sprawami temi interesuje się „kot". Gdyby jednak zainteresował się Kaden obrażonym wójtem gdańskim, możeby to wyszło na dobre Gazecie. Wolelibyśmy czytać o muzyce, niż o marjonetkach, wolelibyśmy czytać w „Gazecie Polskiej" o muzyce polskiej, niż streszczenia i kompilacje z różnych monografij o dawnej muzyce, dostępnych w oryginale dla osób zainteresowanych.

---

## SPRAWOZDANIA

JULJAN PULIKOWSKI: Zagadnienie historji muzyki narodowej. Warszawa, 1935, 8°, 13 str. (Odbitka z rocznika „Życie sztuki").

Niewielka, lecz ważka rozprawa doc. dra J. Pulikowskiego porusza trudny i zupełnie nowy problemat muzykologji historycznej, mogącej rozwiązać go dopiero w przyszłości, przy pomocy nowych metod. Autorowi chodzi o to, czy historja muzyki jakiegokolwiek narodu jest wycinkiem z całej historji muzyki, czy też stanowi dla siebie odrębną całość, która posiada własną problematykę, a więc i własne metody badawcze. Autor, stwierdzając, że dotychczasowe systemy i metody historji muzyki nie dają rozwiązania tego zagadnienia odnośnie do historji muzyki narodowej, a tylko zlekka potrącają o niego i tylko na małych odcinkach, stwierdza tem samem, że zagadnienie historji muzyki narodowej nie jest dotąd ani teoretycznie przemyślane ani praktycznie rozwiązane. Historje muzyki poszczególnych narodów, mimo obiecujących przyrzeczeń autorów, są zazwyczaj szowinistycznemi gloryfikacjami, a więc „bezwartościowemi zniekształceniami" tematów. Nie wystarczy wskazać na to, co odróżnia i dzieli na epoki, „ale trzeba też widzieć to, co w ciągu stuleci pozostało i musiało pozostać wspólne, bo tkwiło w niezmienionem podłożu dyspozycyj psychicznych" narodu. „Muzyka narodowa jest więc zależna od dwóch czynników podstawowych: stylu narodowego i stylu epok. Styl narodowy jako metafizyczny rdzeń przejawia się realnie w stylach epok. Od nich bierze styl narodowy różne w różnych epokach oblicza. Historja muzyki narodowej jest więc w gruncie rzeczy przedstawieniem krzyżowania się tych sił". Wynikiem tego może być zatem „historyczno-muzyczna narodowa typologja", zaś „celem historji muzyki jest poznanie cech narodowych", ale „poznanie typów albo stylów narodowych nie jest właściwie problematem wyłącznie historycznym", ponieważ „nie idzie tu tylko o czynniki czasowe, lecz czynniki, z któremi historja musi się liczyć jako z elementami stałemi". Tymi elementami są czynniki narodowe. I jest to rzecz zupełnie jasna: „styl romański, gotycki, renesans, barok występują raz z zabarwieniem francuskiem, to znów włoskiem czy niemieckiem". Zbadanie tych odrębności narodowych nie jest oczywiście końcem zagadnienia. Uzasadniwszy zagadnienie historji muzyki narodowej, przechodzi autor do wskazania sposobów podejścia do nich, podejścia, które może (a mojem zdaniem m u s i) odbyć się od dwóch stron: od zewnątrz i od wewnątrz. „Z jednej strony wpadki polityczne, gospodarcze i t. p. mogą mieć znaczenie i wyjaśniać nam

warunki zewnętrzne narodowego przebiegu dziejów muzyki, z drugiej strony stałe elementy narodowe w rozumieniu Rutza i Sieversa — style narodowe — i oparty na nich wewnętrzny rozwój duchowy, który dokonywa się odrębnie w każdym narodzie. Metodycznie więc historja muzyki narodowej będzie się musiała rozwijać w dwóch kierunkach: zebrania i opracowania wszelkich zewnętrznych okoliczności rozwoju muzyki danego narodu i syntetycznego ujęcia ze stanowiska historji ducha, przedewszystkiem analizy muzycznej i wczuwania się w muzykę, psychologji narodów i psychologji muzyki, estetyki muzyki oraz ogólnej i specjalnej historji kultury i historji ducha". Niezmiernie cenne jest zakończenie tej niewielkiej rozprawy lecz — jak widzimy — będącej wynikiem dokładnego przemyślenia problematu historji muzyki narodowej. Chodzi o teorjo-poznawczą stronę pojmowania tego zagadnienia. „Poznanie nie jest w historji muzyki narodowej apodyktycznem rozwiązywaniem, lecz mozolnem zbliżaniem się do tego jednolitego rdzenia, który wyraża się w niezmiernie różnobarwnej wielości narodowego życia. Ale przedmiotem metafizycznego poznania nie może być sam tajemniczo osłonięty rdzeń, lecz jego związek z osłoną, w której — jedynie widocznej — wciąż płynie fluid organicznego życia. Tylko poprzez to, co widoczne, uchwycić możemy niewidzialną siłę wewnętrzną, a całość rzeczywistości, której poznanie nazywa się metafizyką, zawiera w sobie równocześnie to, co wewnętrzne, w tem, co jest zewnętrzne. Takie objęcie całości tego, co jest metafizycznie rzeczywiste, stanowi przedewszystkiem zadanie historji muzyki, pojmowanej jako *nauka o duchu*".

Rozprawa dra Pulikowskiego zarysowuje systematycznie problemat, który jest jej tematem. Jest to jasne postawienie sprawy, posiadającej pierwszorzędne znaczenie. Zrealizowanie postulatów wypowiedzianych w tej pracy wymagać będzie współdziałania wielu sił. Będzie ono zależne od jakości i wielości źródeł różnej kategorji, źródła zaś te niezawsze będą wolne od luk, zależnie od narodowego terytorjum i wysokości jego kultury w danym okresie. Dlatego też podejście do tego trudnego zagadnienia odbywać się będzie musiało i od zewnętrznej i od wewnętrznej strony.

Rozprawa ta, z której można otrzymać bardzo wiele podniet myślowych, jest typowym fenomenem współczesnej muzykologji historycznej, zdobywającej coraz nowsze tereny dla siebie jako części nauki o duchu, znanej autorowi bardzo dokładnie. Jaśniej i głębiej zarazem ujmuje ta niewielka rozprawa to wszystko, co zaledwie tu i ówdzie prawie tylko intuicyjnie poruszono. Mamy wszelkie prawo do zadowolenia, że stało się to w pracy polskiego uczonego.

*Adolf Chybiński*

Hinze-Reinhold Anna: Technische Grundbegriffe eines organisch gesunden Klavierspiels. Leipzig, Fr. Kister & C. F. W. Siegel, 8°, 45 str., 11 tab. RM. 3.—.

Autorka, znana jako świetna pianistka i nauczycielka, stara się od dłuższego czasu zarówno na drodze rozważań teoretycznych, jak i w swej praktyce pedagogicznej połączyć starszą technikę palców z nowszemi prawami grania ramionami i siłą ciężkości. W wymienionej pracy daje autorka krótki,

precyzyjny pogląd na podstawowe elementy zdrowej techniki pianistycznej. Zwraca się przedewszystkiem do nauczycieli uczniów początkujących, którym, przy zastosowaniu linij wytycznych, zdobytych praktyką, można zaoszczędzić wiele rozczarowań, a nawet błędów, powstałych wskutek nienależytych ćwiczeń. Autorka podaje środki dla umożliwienia kontroli, czy organizm grającego dobrze funkcjonuje lub czy są potrzebne poprawki i żąda od nauczyciela, aby od samego początku, tak przy dzieciach, jak i przy dorosłych, obok grania tylko palcami równocześnie rozwijał też granie ramionami. Początkujący, zdaniem autorki, wogóle nie powinni w pierwszym czasie nauki ćwiczyć w domu, lecz pozostawać pod ciągłym dozorem nauczyciela, który podczas lekcji winien przyzwyczajać ucznia do stałych ruchów ramionami, w celu wyrównania niepotrzebnego wewnętrznego naprężenia. W opisach i w dołączonych fotografjach przedstawia autorka rozmaite stadja grania palcami i ramionami, jako też ich połączenia i podaje istotne — pomagające i zapobiegawcze — ćwiczenia. Pracę polecamy wszystkim nauczycielom gry fortepianowej.

Hernried Robert: Systematische Modulation. Berlin - Leipzig, Walter de Gruyter, Sammlung Göschen 1094. RM. 1,62.

Dość często napotyka się dziś — niestety — wśród pianistów, akompanjatorów i wogóle muzyków, na nieumiejętność przeprowadzania modulacji, choćby najprostszych. Umiejętność ta znikła w tej samej mierze, jak umiejętność improwizowania wogóle, która w dawniejszych wiekach była codziennem ćwiczeniem nietylko muzyków fachowych, lecz także laików. Temu, który w tej ważnej dziedzinie szuka wskazówek w podręczniku, wyżej wymieniona książka Hernrieda poda niezawodną, naukowo ścisłą i trafną pomoc. W tej jasno napisanej, przejrzyście ułożonej pracy można znaleźć systematyczne ,wzbogacone licznemi szczęśliwie dobranemi przykładami, zestawienie ważniejszych możliwości modulacyj. Praktycznie ułożony plan prowadzi od modulacji diatonicznej do chromatycznej i enharmonicznej. Uczący się znajdzie wiele twórczych pobudek, ponieważ autor cennej pracy wskazuje i wykrywa związki, daleko poza zakres czysto szkolny sięgające, względnie podaje je w nowem oświetleniu.

*J. Pulikowski*

Łucjan Kamieński. KASZEBŚCIE NUTI. Pieśni kaszubskie na głos z fortepianem. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa.

Ukazał się pierwszy zeszyt pieśni kaszubskich w układzie Łucjana Kamieńskiego na głos z fortepianem, zawierający 4 pieśni (spośród ogólnej liczby 13 zapowiedzianych): Zmówiny, Jabłoneczka, Rycerz i Waleczna królewna. Teksty: polski i niemiecki, przytem tekst polski jest ściśle utrzymany w gwarze ludowej (narzecze kaszubskie). Autor zaznacza w przedmowie, że materjały do tych pieśni zaczerpnął z własnych zbiorów fonograficznych (ogłoszonych w brzmieniu oryginalnem w I serji „Pieśni ludu pomorskiego" w Toruniu), zachowując ściśle zasadę nienaruszalności oryginałów. Są to więc stylizacje artystyczne próbek autentycznego folkloru.

Jako muzykolog i kompozytor, rozumiał Łucjan Kamieński swoje trudne i odpowiedzialne zadanie, dlatego, zachowując niezmienionemi rysunki melodyjne poszczególnych pieśni, postawił sobie za cel uwydatnienie ich walorów w kostjumie harmoniczno - kontrapunktycznym i udostępnienie ich tą drogą wykonawcom. Spopularyzowane w ten sposób pieśni, odpowiadające przeciętnym wymaganiom interpretacyjnym, mogą wejść do szerokiego repertuaru wokalnego.

Najciekawszy jest znany marsz zaręczynowy p. t. „Zmówiny", stylizowany bezpretensjonalnie, oparty na charakterystycznej prymitywnej harmonice ludowej, utrzymany, jak zresztą i trzy dalsze pieśni, w ramach skali mezzosopranu (wzgl. dołu i średnicy sopranowej).

Druga pieśń „Jabłoneczka" różni się znacznie od znanej nam „Jabłoneczki" centralnych ziem Polski. Jest ona sharmonizowana z tendencją ku przewadze minoru i ma oryginalne zakończenie na poddominancie majorowej.

Trzecia pieśń „Rycerz wraca do matki" zawiera dużo odrębnych, typowo ludowych, zwrotów harmonicznych, jak równoległe kwinty, nagłe zmiany trybu majorowego w minorowy i t. p.

Najdłuższa jest czwarta pieśń „Waleczna królewna": ma ona aż 11 zwrotek, opracowanych każdorazowo innym sposobem i z odmiennym podkładem muzycznym.

Feliks Nowowiejski (op. 11 Nr. 8) Pieśń misyjna „BŁOGOSŁAW PANIE" (w układzie na sopran lub tenor z tow. fortepianu, 3-głosowy chór dziewczęcy lub chłopięcy a capella, chór mieszany a capella lub z tow. organów, chór męski a capella). Słowa Marji Czerskiej - Mączyńskiej. Wyd. Gebethner i Wolff.

Opatrzona błogosławieństwem i aprobatą kleru, (J. E. Prymasa Hlonda, Kurji Arcybiskupiej i t. d., co uwidocznione jest licznemi podpisami na okładce) pieśń misyjna „Błogosław Panie", znanego kompozytora muzyki chóralnej i organowej, Feliksa Nowowiejskiego, ukazała się świeżo nakładem Gebethnera i Wolffa.

Rozpatrywana z punktu widzenia czysto muzycznego, pieśń ta nie odznacza się niczem godnem uwagi, ani w swej fakturze, ani w inwencji melodyjnej. Stosunkowo najlepsze są układy na chóry (a capella i z towarzyszeniem organów). Natomiast w redakcji na głos solowy z tow. fortepianu, pieśń Nowowiejskiego zbyt blisko graniczy z rodzajem twórczości, do której należy „Modlitwa dziewicy" Bondarzewskiej.

Pieśń „Błogosław Panie" może mieć jedynie wartość z punktu widzenia religijnego, jako muzyka, nadająca się do wykonania w kościołach, podczas procesyj, zjazdów i uroczystości religijnych, a również, jak sam tytuł na to wskazuje, może mieć zastosowanie w celach misyjnych, dzięki duchowi katolickiemu, w którym jest utrzymana.

*Michał Kondracki*

---

## Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

### WARSZAWA

Okres sprawozdawczy upłynął pod znakiem wybitnych pianistów. Ewenementem oddawna oczekiwanym był przyjazd Sergjusza *Rachmaninowa*, który na koncercie symfonicznym wykonał swój „Koncert fortepianowy c-moll" i „Rapsodję na temat Paganiniego", w parę dni później zaś na wielkim recitalu wystąpił jako wykonawca Bacha, Beethovena, Chopina, Liszta. Mało jest teraz na świecie artystów, którzyby przedstawiali tak pełny i skończony typ epoki. Można nie czuć t. zw. neoromantycznej muzyki, można jej nie uznawać, ale nie można nie zgodzić się, że Rachmaninow reprezentuje tę muzykę z niezwykłą dostojnością i „grandezzą". Objawia się to zarówno w jego kompozycjach o szerokiej, pełnej rozmachu inwencji melodyjnej, jak też i w jego grze romantycznej par excellence. Częste rubato, nastrojowe akcenty, typowe zwalnianie na początku każdej gradacji dynamicznej — są charakterystycznemi cechami starej szkoły. Z poza tej powierzchni jednak wygląda tak wielka i bezkompromisowa indywidualność, że pociągnięci jej sugestywnością mimowoli zapominamy o różnicy pomiędzy starą, a nową szkołą.

Zupełnie inny rodzaj artyzmu przedstawia Walter *Gieseking*, który niestety nie dał recitalu, i o którym sądzić możemy jedynie na podstawie programu koncertu symfonicznego. Program ten zawierał „Koncert Es-dur" Beethovena i kilka utworów solowych (Debussy, Ravel). Wystarczyło to jednak do stwierdzenia, że Gieseking jest artystą najwyższej marki, a zwłaszcza wspaniałym wykonawcą muzyki impresjonistycznej. Niezwykle subtelny ton, mieniący się nieprawdopodobną wprost ilością odcieni pozwala Giesekingowi na wydobycie z tych utworów efektów zdumiewających swoją trafnością i plastycznością. Doskonałość i swoboda techniczna Giesekinga stoją na tak wysokim poziomie, że ich się nawet nie spostrzega. Wydają się zupełnie naturalne.

Wobec takich pianistów blado dosyć wypadł występ w konserwatorjum Alfreda *Cortot*. Grę jego można zaliczyć do tego samego typu, co grę Rachmaninowa, a ileż mniej jest w niej sugestywności, wewnętrznego przekonania, konieczności artystycznej. Posiadając wielkie zalety pianistyczne, jak piękny ton, ekspresywność, subtelne frazowanie, używa Cortot tych środków pianistycznych jakoś chaotycznie, niekiedy zupełnie dziwacznie. O ile w grze Rachmaninowa nawet przeciwnicy romantycznej interpretacji wyczuwali

jej wielkość, o tyle w wykonaniu Cortot nawet zwolennicy tej muzyki odczuli wszystkie jej wady.

Zamało wykorzystany był natomiast przyjazd tak świetnego pianisty, jakim jest Sergjusz *Prokofjew*, który, oprócz występu w Radjo, grał tylko parę swoich utworów na koncercie Współczesnej Muzyki Kameralnej.

W Filharmonji usłyszeliśmy jeszcze solistów następujących: pianistów J. *Turczyńskiego* i I. *Ungara* oraz skrzypaczki pp. *Dubiską* i *Lüboschütz*.

Gorzej w tym okresie przedstawiali się dyrygenci. Słyszeliśmy tylko jednego dobrego kapelmistrza zagranicznego Oswalda *Kabastę* z Wiednia, wybitnego specjalistę od współczesnej muzyki. Ale cóż, u nas dyrygował on oczywiście Brahmsa i Straussa (no i na pociechę bardzo piękny „Koncert na kwintet smyczkowy" Vivaldiego). Pozatem jako dyrygent dosyć permanentnie ustalił się *Bierdjajew*, który wprawdzie wprowadził parę nowszych rzeczy do programów symfonicznych, ale wykonanie tych rzeczy pozostawiało dużo do życzenia.

Z koncertów, urządzanych przez dyr. Markiewicza, oprócz wspomnianego recitalu Cortota, najciekawsze były dwa występy: duo Kraus — Goldberg oraz koncert flecisty Callimahosa.

Trzy wieczory poświęcone wszystkim sonatom skrzypcowym Beethovena w wykonaniu Lili *Kraus* i Szymona *Goldberga* były piękną audycją, która wywołała stanowczo za małe zainteresowanie. Idealne zgranie się obu artystów, ich duże zalety wirtuozowskie, poważne i pełne pietyzmu podejście do muzyki Beethovena sprawiły, że prawie wszystkie kreacje ich stały na bardzo wysokim poziomie, wobec którego nieistotnemi okazały się pewne drobne usterki, wynikające przedewszystkiem z różnicy temperamentów artystycznych obojga wykonawców. Lambros Demetrios *Callimahos* jest jednym z najlepszych flecistów świata. Zdumiewał on publiczność nietylko nadzwyczajną lekkością biegników, wspaniałym oddechem, ale również niezwykłem bogactwem odcieni dynamicznych i kolorystycznych oraz kulturalną i głęboko przemyślaną interpretacją.

Usłyszeliśmy oprócz tego w Konserwatorjum szereg utworów na skrzypce i fortepian (między innemi b. piękną „Suitę" op. 103 Regera) w inteligentnem wykonaniu p. *Stokowskiej-Racięckiej* i A. *Balsama*. P. Lucyna *Robowska* wystąpiła z imprezą godną pochwały: dała recital poświęcony w całości polskiej twórczości fortepianowej. Zarzucić można jednak temu koncertowi za małe uwzględnienie twórczości Szymanowskiego, zupełny brak kompozycyj Maciejewskiego i Ekiera, co tembardziej dziwi, że program zawierał szereg utworów o zupełnie niskim poziomie. Śpiewaczka angielska p. Dorothea *Helmrich* sprawiła zawód. Koncert jej miał zawierać utwory współczesne, w rezultacie jednak ta współczesność nie wyszła poza Mahlera i Straussa, lub dosyć konserwatywnych kompozytorów angielskich. W dodatku śpiewaczka była niedysponowana głosowo, co szczególnie raziło przy wysokich nutach.

W programach koncertów daje się zauważyć pewna poprawa. Nie znaczy to bynajmniej, aby wszystko już było dobrze. Przeciwnie. Nowych utworów polskich w dalszym ciągu się nie wykonuje. Jedyny wyjątek stanowiła, znana już zresztą, piękna „Suita orkiestrowa" Bolesława *Woytowicza*. Prawdopodobnie z okazji udzielenia państwowej nagrody muzycznej prof. *Sikor-*

*skiemu*, wykonano jego „II Symfonję"; niepotrzebnie tylko umieszczono ją na początku programu, czem uniemożliwiono dużej części naszej zawodowo spóźniającej się publiczności wysłuchania tego wartościowego i zawsze pouczającego (zwłaszcza wspaniała fuga potrójna) dzieła. Pozatem twórczość polską reprezentowały: bardzo niewspółczesna II Symfonja *Lefelda* i jałowy „Wstęp do dramatu" *Rytla*.

Jednakże, chociaż nie było żadnego „pierwszego wykonania", można zauważyć pewne ożywienie programów. Brahmsa grano tylko jeden raz, wznowiono natomiast „Ekstazę" Skrjabina no i dwa utwory zupełnie współczesne: słynną, pełną humoru „Małą suitę" *Strawińskiego* i niewolną od łatwizn, ale dobrze zrobioną, a miejscami bardzo ładną „Serenadę" *Caselli*.

Szereg nowinek muzycznych usłyszeliśmy na koncercie Współczesnej Muzyki Kameralnej, zorganizowanym przez Tow. Wyd. Muz. Polskiej. Największe zainteresowanie wzbudziły dwa utwory nagrodzone na konkursie Tow. Wyd: pomysłowe i dobrze brzmiące „Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę" G. *Bacewiczówny* (II nagr.) oraz trochę mniej zwarte stylistycznie „Trio smyczkowe" *Neuteicha* (III nagr.). Kompozycje nie polskie, wykonane na tym koncercie, sprawiły raczej rozczarowanie: *Prokofjew* wykonał swoje nienajciekawsze utwory fortepianowe; „Capriccio" i „Scherzo" *Hindemitha*, jako należące do wczesnego okresu twórczości, nie były miarodajną próbką stylu wielkiego kompozytora niemieckiego, „Trio" zaś młodego kompozytora francuskiego J. *Françai*s jest utworem o dobrej, chociaż dość jednostronnej technice i o dosyć niewybrednej inwencji.

Najciekawszym numerem X-ej Audycji Stow. Miłośników Dawnej Muzyki, poświęconej muzyce kameralnej Schumanna, był cykl pieśni „Miłość poety", wnikliwie i bardzo muzykalnie odśpiewanych przez p. I. *Strokowską-Faryaszewską*. Audycja zawierała pozatem „II kwartet smyczkowy" (w wykonaniu Kwartetu Polskiego) i „Sonatę skrzypcową" (w wykonaniu Dubiskiej i Lefelda).

W Operze stołecznej zdaje się wynaleziono nową interpretację słowa „premjera", rozumiejąc tę nazwę nie jako *„pierwsze* przedstawienie", lecz jako *„jedyne* przedstawienie". Takich „premjer" było trzy: „Goplana" *Żeleńskiego*, „Holender Tułacz" *Wagnera* i „Manru" *Paderewskiego*. Ponieważ wszystkie odbyły się w dniach wielkich koncertów, sprawozdawcy w większości nie mogli być na nich obecni. Narazie zaś wszechwładnie panuje „Księżniczka Hawai". Nie mogę więc spełnić mego obowiązku informacyjnego i wątpię czy będę do tego wogóle miał okazję.

*Konstanty Régamey*

## POZNAŃ

Ostatni okres sprawozdawczy przeszedł pod znakiem produkowania i propagowania *miejscowej twórczości muzycznej*, która, po Warszawie, prezentuje się dziś zarówno liczebnie jak i jakościowo najpoważniej ze wszystkich ośrodków kulturalnych naszego kraju. A więc na wieczorze kompozytorskim, urządzanym przez Poznańskie Tow. Muzyczne w klubie literackim, wykonano utwory: *Nowowiejskiego, Kamieńskiego, Kasserna, Poradowskiego*

i *Maciejewskiego* (który pochodzi z poznańskiego). Nie mogłem produkcji tej słyszeć, lecz program jej nie jest mi obcy—za wyjątkiem sonatiny Kasserna— którą znam tylko z egzemplarza recenzyjnego. Z relacyj wiem, że właśnie ta sonatina była centralnym punktem zainteresowania i przyjęta była bardzo ciepło. P. *Konatkowską*, która była jej wykonawczynią, jak również wykonawczynią i innych utworów fortepianowych, oklaskiwano także bardzo serdecznie, co jest zrozumiałe, pianistka ta bowiem cieszy się tutaj dużem uznaniem i sympatją. Nowością na tym wieczorze był również koncert na viola d'amore z tow. orkiestry smyczkowej Poradowskiego; o utworze tym pisałem już w poprzedniem sprawozdaniu.

W jednym z programów koncertów symfonicznych znalazł się inny utwór *Poradowskiego*, mianowicie *czwarta symfonja*, której byliśmy wszyscy tutaj bardzo ciekawi, pamiętając dobre wrażenie, jakie pozostawiła trzecia. Ostatnie dzieło ustępuje jednak tamtemu pod względem nasilenia wewnętrznego, bezpośredniości wyrazu, a nawet poziomu technicznego. Tym razem zajęła kompozytora najwięcej sama orkiestra, którą operuje umiejętnie i pomysłowo, wyszukując różne nieużywane, choć solistom znane efekty, jak np. tryl enharmoniczny w trąbkach i waltorniach, co daje rzeczywiście bez porównania lepszy efekt, niż tryl zwykły. Nowością u tego kompozytora była również masywność brzmienia, wynikająca nietylko z umiejętnego wykorzystywania najdonośniej brzmiących rejestrów w instrumentach wogóle, ale także z częstego stosowania blachy w pełnem forte, czego dotąd kompozytor ten unikał. Tematyka naogół schematyczna, pozatem kilka dobrze dobranych cytatów góralskiego folkloru, dobry rytm i dobre brzmienie. W rezultacie rzecz, choć w rzeczywistości słabsza, podobała się publiczności więcej, niż wspomniana symfonja trzecia, i autor był gromko oklaskiwany.

Następną premjerą miejscową było *„Dies irae" Kasserna*, poemat symfoniczny, ilustrujący tekst Kasprowicza pod tym samym tytułem. Kassern włada doskonale orkiestrą, ma zmysł kolorystyczny i szuka swej własnej barwy. Wyraz — jako przymiot ściśle osobisty — posiada każdy, kto ma coś do powiedzenia. Posiada go więc i Kassern w stopniu odpowiednim do jego dużego potencjału twórczego. Barwy natomiast, kolorytu osobistego, klimatu emocjonalnego, warunkującego tak wybitnie koloryt indywidualny autora, Kassern zdaje się jeszcze nie posiadać w tym stopniu, ażeby po wysłuchaniu jego muzyki, że tak powiem na ślepo, móc powiedzieć: to jest niezawodnie Kassern. Proces krystalizacyjny w tej dziedzinie jednak u niego postępuje w miarę zwiększającej się biegłości technicznej i wynikającej z tego swobody w wyrażaniu swych myśli. Technicznie Kassern stoi dziś na znacznej wysokości. Jednakże czyste komplikacje techniczne interesują go jeszcze w zbyt dużym stopniu, nęci go étalage środków, brawura wirtuozeryjna, a te rzeczy — o ile są w przewadze nad treścią — nie sprzyjają wyzwalaniu się twórczemu, aczkolwiek powinny być opanowane bez reszty. Wiemy o tem wszyscy doskonale, ale inna rzecz wiedzieć, a inna stosować. To też uwagi te piszę nie gwoli krytyki, lecz dla podzielenia się refleksjami: bo pomiędzy sobą powinniśmy zaniechać nastawienia zawodowo - krytycznego, wprowadzić moglibyśmy natomiast obyczaj zupełnie objektywnego dzielenia się wrażeniami i wyczerpującej dyskusji na temat każdej nowości, co byłoby nie-

wątpliwie z pożytkiem zarówno dla dyskutujących, jak i „dyskutowanych" (o ile można się tak wyrazić). Proponuję więc redakcji „Muzyki Polskiej" wprowadzenie osobnego działu, w którym *każdy* kompozytor i kulturalny muzyk mógłby się wypowiedzieć na temat *każdej* nowości, nie wyłączając i autorów samych. Zastrzec należałoby tylko jedno: przyzwoitą i rzeczowo uzasadnioną ocenę *ujemną*, zbyt bowiem często napotykamy nieliczenie się ze słowami przy wydawaniu tego rodzaju opinji. Jest to obyczaj zły, niegodny ludzi kulturalnych i niekoleżeński. Tego rodzaju rubryka miałaby może jeszcze i tę dobrą stronę, że oduczyłaby krytykowanych od obrażania się, tej plagi naszego życia muzycznego, świadczącej o zupełnym prymitywizmie instynktów i prostackim stosunku do samych siebie oraz do obowiązków wobec całej naszej kultury. Nie idzie mi tutaj o głoszenie jakichś cnót ewangelicznych w rodzaju przesadnej skromności, lub niedoceniania własnych sił, bo te rzeczy są w równym stopniu szkodliwe i niewłaściwe, jak i tak często u nas spotykana pyszałkowatość oraz przecenianie własnych sił i znaczenia; idzie mi jedynie o pewien stopień *higjeny kulturalnej* w naszym świecie muzycznym, stopień, na wysokości którego nie istnieje już kwestja skromności, czy zarozumialstwa, a panuje jedynie poczucie obowiązku wobec siebie samego i wobec innych, wynikające z istotnej świadomości swoich sił.

Proszę mi wybaczyć te morały. Napozór tylko nie mają one nic wspólnego z kroniką, którą pisuję z Poznania, lecz w gruncie mają one wiele wspólnego — a unikanie znów mówienia o tem jest ślizganiem się po powierzchni mniej lub więcej znaczących faktów oderwanych; zapominamy bowiem, że sztuka i jej przedstawiciele to nie abstrakcja, lecz rzeczywistość najrealniejsza, wynikająca z życia i związana z niem najściślej.

Jest to również jeden z najważniejszych momentów ideologicznych, niebrany dotąd w rachubę w rozważaniach nad postawą socjologiczno - kulturalną muzyka polskiego. W przyszłości, i to najbliższej, trzeba mu udzielić więcej uwagi.

Przywołuję się do porządku i wracam do tematu.

Nowości było jeszcze kilka. Roger *Ducasse*, grany bodaj po raz pierwszy wogóle w Poznaniu, był przedstawiony naszym słuchaczom dobrze napisanym i dobrze brzmiącym, choć mało osobistym utworem p. t. „Marche française", dyrygowanym (podobnie jak i „Dies irae" Kasserna) przez gorliwego awangardzistę — *Nowowiejskiego*.

Uroczystość *Sikorskiego* obchodziliśmy słuchaniem, bardzo dobrze pod *Latoszewskim* wykonanej i znakomicie brzmiącej, a znanej już Poznaniowi drugiej symfonji — tym razem z fugą, która z powodu wielkich trudności w kwintecie nie wypadła jednak zbyt dobrze.

W ramach popisu *Wlkp. Szkoły Muzycznej* wykonane było oratorium Händla „Judasz Machabeusz". Dyrygował właściciel szkoły dr. *Piotrowski*. Solistami na koncertach symfonicznych byli pp.: *Umińska* (koncert Es-dur Mozarta, zamiast drugiego Koncertu Szymanowskiego, do którego materjał gdzieś się zapodział pomiędzy Warszawą a Paryżem), grająca bardzo pięknie i z frapującą różnicą — na korzyść — pomiędzy tym, a poprzednim występem w Poznaniu; p. *Konatkowska*, której doskonała i pełna i rozmachu koncep-

cja Koncertu d-moll Brahmsa była co chwila łamaną i mącona bardzo kiepskim akompanjamentem; i wreszcie p. *Turczyński*, grający zbyt powściągliwie, choć muzykalnie ładny Koncert A-dur Liszta.

Dyrygowali na zmianę *Latoszewski* i *Nowowiejski*. Należy także podkreślić, że ostatnie konkursy, ogłoszone przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, przyniosły Poznaniowi szereg nagród i odznaczenia. Nagrody otrzymali: *Kassern* (drugą) za Concerto na ork. smyczkową, *Nowowiejski* dwie nagrody za utwory organowe, *Gniot* za utwór organowy i *Poradowski* za utwór kameralny (wyróżniony).

*St. Wiechowicz*

*

* *

Redakcja „Muzyki Polskiej" chętnie udzieli w swem piśmie miejsca na omawianie, chociażby w formie dyskusyjnej, utworów polskich kompozytorów. Szczera, bez uprzedzeń i złośliwości wymiana zdań i poglądów na temat poszczególnych utworów polskich kompozytorów mogłaby niejedną kwestję w polskiej twórczości muzycznej wyświetlić i ustalić nasz do niej stosunek. **Redakcja.**

*

* *

KRAKÓW

Spośród wydarzeń muzycznych w Krakowie po Nowym Roku, na plan pierwszy wysuwa się fakt wznowienia działalności przez *operę krakowską*, która omal nie utknęła w sieci intryg i zadrażnionych ambicyj. Wieści, dochodzące z kół wtajemniczonych, brzmiały bardzo niepokojąco i zdawały się wskazywać, że już nic nie uratuje naszej placówki operowej. W ciągu kilku miesięcy prowadził Magistrat pertraktacje z zainteresowanemi osobami — to bezpośrednio, to znowu drogą okrężną, jednak ciągle z tym samym rezultatem. Wreszcie wystosowano pisma do istniejących na terenie miasta organizacyj muzycznych, z propozycją uruchomienia opery — co jednak także nie dało żadnego wyniku. I nagle, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej, wszystkie nieporozumienia załagodzono. W krótkim czasie zmontowano zespół — na którego czele stanęli ci sami ludzie, co w latach poprzednich, mianowicie *Wallek-Walewski*, jako kierownik artystyczny i Bujański, jako kierownik administracyjny. Naprawdę niezbadane są ścieżki, któremi chadzają sprawy muzyczne naszego miasta. Efekt jest taki, że wskrzeszona niemal u schyłku sezonu opera obdarzy nas kilkoma wznowieniami, bo na wystudjowanie nowego dzieła niema już czasu. Da Bóg, że w przyszłym sezonie obejdzie się może bez tych wszystkich perypetyj, co umożliwi zespołowi systematyczną pracę i odświeżenie repertuaru. Na pierwszym seansie, w dniu 2 marca, wystawiono operę Puccini'ego: „Madame Butterfly" z Teiko Kiwą Narożnym i Szymonowiczem.

Z działalności *Filharmonji Krakowskiej* mamy do zanotowania w okresie sprawozdawczym dalsze trzy poranki symfoniczne, z cyklu ośmiu transmitowanych przez Polskie Radjo. Pierwszy z nich, styczniowy, zgodnie z okresem

karnawałowym, poświęciła Filharmonja w całości muzyce lekkiej. Program złożony z utworów Lannera, Jana Straussa i Lehára poprowadził znakomicie Zdzisław *Górzyński*, który wiele włożył trudu, zanim udało mu się choć trochę rozruszać naszych „poważnych" symfoników. Współdziałająca w koncercie p. Maryla *Karwowska* nie potrafiła swoim głosem wypełnić sali Starego Teatru, to też tylko słuchacze pierwszych rzędów mogli ocenić pełną wdzięku interpretację: Arietty z „Zemsty Nietoperza" i dwóch aryj z „Giuditty". W programie drugiego koncertu, dyrygowanego przez Ignacego *Neumarka*, znalazła się uwertura Noskowskiego „Morskie Oko", Liszta: Koncert fortepianowy Es-dur, oraz Sibeliusa: Symfonja Nr. 2 D-dur. Dzieło Sibeliusa zamieszczone, o ile się nie mylę, po raz pierwszy w programach krakowskich koncertów symfonicznych, posiada jeszcze mało cech indywidualnych. Jeżeli intencją autorów programu było zapoznanie publiczności z twórczością Sibeliusa, to należało wybrać jedną z późniejszych symfonij, lepiej reprezentujących styl tego kompozytora. Solistka poranku, p. *Familier-Hepnerowa*, w sposób widoczny czuła się skrępowana zbyt pieczołotwitą opieką dyrygenta, który prowadził koncert Liszta z precyzją rytmiczną, godną metronomu. Na ostatnim wreszcie koncercie symfonicznym pojawił się przy pulpicie kapelmistrzowskim, po raz trzeci w bieżącym sezonie, Walerjan *Bierdjajew*. Tym razem występ Bierdjajewa był mniej szczęśliwy. Symfonja fantastyczna Berlioza wypadła blado. W części pierwszej, stawiającej poważne zadania zespołowi skrzypiec, wiele efektownych szczegółów zamazano zupełnie. Zastrzeżenia musiała budzić także interpretacja „Sceny na wsi", wymagająca od współczesnego dyrygenta wiele umiaru. Naiwne malarstwo dźwiękowe, dochodzące do głosu szczególnie jaskrawo w tej części, mogło wywierać pewne wrażenie na słuchaczach z roku 1829, dziś jednak raczej śmieszy, to też byłoby pożądane dyskretniejsze potraktowanie tego ustępu. Utwór Piotra Rytla, nazwany przez autora „Wstępem do dramatu", harmonizowałby chyba najlepiej z Szekspirowskiem: „Wiele hałasu o nic". Poprostu klasyczny przykład t. zw. „Kapelmeistermusik" — trochę pomysłów instrumentacyjnych, natomiast niemal zupełny brak treści. Ostatnim, a zarazem najlepiej wykonanym punktem programu, była uwertura do opery „Rienzi" Ryszarda Wagnera.

Dwa koncerty *Kameralnego Zespołu Instrumentalnego Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego* odznaczały się jak zwykle ciekawym doborem programu. Naprawdę żałować należy, że publiczność krakowska tak mało uwagi poświęca temu sympatycznemu zespołowi. Na pierwszej audycji poznaliśmy Prokofjewa „Uwerturę na tematy hebrajskich melodyj", Friemanna „Wschodnią opowieść", Strawińskiego „Oktet na instrumenty dęte" — oraz, już dawniej wykonywaną, Sonatę na skrzypce, saxofon i fortepian, kompozytora krakowskiego Włodzimierza Poźniaka. Program drugiej audycji zawierał Blumera „Suitę taneczną" op. 53, Rimski-Korsakowa „Kwintet na instrumenty dęte i fortepian", oraz „Sonatę skrzypcową" Władysława Żeleńskiego. Ostatni spośród wymienionych utworów, wykonany pięknie przez Władysława *Syrewicza* (skrzypce) i Olgę *Martusiewicz* (fortepian) budzi pewne refleksje. O sonacie tej zapomnieli nasi skrzypkowie zupełnie — i to jaknajbardziej niesłusznie. Jest to kompozycja bardzo wdzięczna, która może wydatnie

wzbogacić repertuar każdego inteligentnego artysty. Wobec zwyczaju rozpoczynania recitali skrzypcowych sonatą, mógłby utwór Żeleńskiego z powodzeniem zająć miejsce takiej „Sonaty z trylem djabelskim" Tartini'ego, której wykonywanie nabrało w ostatnich latach cech epidemji.

Z niedzielnych imprez *Stowarzyszenia Młodych Muzyków* należy wyróżnić audycję, poświęconą twórczości zmarłego w młodym wieku kompozytora, Janusza *Tyszkiewicza* (urodzony w r. 1891 w Szapijówce na Ukrainie — zmarł w Warszawie w r. 1920). Tyszkiewicz odebrał staranne wykształcenie muzyczne w Konserwatorjum kijowskiem, gdzie był m. in. uczniem cenionego kompozytora Reinholda Glière'a. Z nielicznego dorobku kompozytorskiego Tyszkiewicza, obejmującego 6 pieśni, 3 drobiazgi fortepianowe i 3 utwory skrzypcowe, na szczególną uwagę zasługuje dwuczęściowa Sonata na skrzypce i fortepian, świadcząca o rzetelnym talencie i dużej technice przedwcześnie zmarłego autora. Dzieło to zasługuje na rozpowszechnienie drukiem.

*W koncertach solistycznych* wystąpili z przejezdnych artystów: Arnold *Földesy* — wielonczelista, dwoje członków, objeżdżającej Polskę ekipy sowieckiej, mianowicie: śpiewaczka *Barsowa* i skrzypek *Ojstrach.* Pozatem słyszeliśmy pianistów: Artura *Rubinsteina, Ginzburga,* Józefa *Wagnera,* oraz skrzypaczkę *Luboschütz.* Z imprez artystów i zespołów miejscowych należy wymienić recital pianistyczny Haliny *Szwarzenberg-Czerny,* występ skrzypaczki Julji *Pelzling-Schönwetterowej,* koncert, nagrodzonej na konkursie warszawskim, krakowskiej *Orkiestry Kolejowej,* oraz wieczór utworów chóralnych *Krakowskiego Chóru Akademickiego.*

*S. Golachowski*

LWÓW

Sezon koncertowy wykazuje nadal beznadziejny brak ożywienia: trochę muzyki lekkiej (Lipińskaja i Chór Dana), 2 koncerty Filharmonji i 1 recital solisty. Wogóle coraz lepiej...

Nazwiska artystów: p. Dubiska oraz pp. Herman, Hermelin, Mund i Neumark, dwaj ostatni w roli dyrygentów, z których pierwszy nie zdołał jeszcze zyskać sobie uznania w odłamie bezstronnej krytyki lwowskiej, drugi zaś jest we Lwowie zawsze życzliwie przyjmowany. W programie 2 koncertów Filharmonji były utwory Mozarta (na podkreślenie zasłużyło wykonanie Serenady pod Neumarkiem), Rossiniego, Ravela (La Valse), oraz jako nowości: *Maklakiewicza:* Impresje hiszpańskie (kiedy Lwów usłyszy jego symfonję „Święty Boże"?) i druga symfonja Sibeliusa. P. *Dubiska* wykonała koncert skrzypcowy *Karłowicza,* zdaniem pewnej recenzentki „mało interesujący", z „nutą czułostkowego liryzmu" (ale wartościowszy, niż... ta „opinja"). Artystka miała do pokonania trudności — akompanjamentu *(nie* utworu, nad którym panuje suwerennie). P. *Hermelin* grał koncert A-dur Liszta; p. *Herman* urządził recital skrzypcowy, akompanjował p. dr. *Steinberger.*

Chóry, jak dotychczas, milczą. Słyszeliśmy chóralny koncert ludowej muzyki *rumuńskiej,* zapowiedziano chóralny koncert ludowych pieśni *łemkowskich.* Nic nie wiadomo o zamiarach chóralnej audycji pieśni ludowej polskiej, choć tyle posiadamy we Lwowie chórów i tyle istnieje mistrzowskich opracowań naszego folkloru muzycznego (Kamieński, Sikorski, Szymanowski,

Walewski, Wiechowicz i t. d. i t. d.). Możeby wstąpić w ślady... Nauczycielskiego Chóru Krzemienieckiego? Pora wielkanocna nadaje się do wykonania jakiegoś „Stabat Mater": Pergolesi'ego, Gorczyckiego, albo Szymanowskiego. Możnaby przypomnieć Lwowowi mszę wielkanocną Marcina Leopolity albo Gorczyckiego. Temu ostatniemu odmówiono wprawdzie we Lwowie talentu, ale we Fryburgu szwajcarskim wykonają niebawem chóry pod kierunkiem prof. Fellerera właśnie mszę wielkanocną tegoż Gorczyckiego. Ha, trudno!

Ze wszystkich polskich środowisk donoszą o koncertach poświęconych twórczości Juljusza Zarębskiego z okazji 50 rocznicy śmierci. Wobec „bezrobocia" lwowskich zespołów kameralnych wartoby może zaprosić ORMUZ do wykonania kwintetu Zarębskiego i innych jego utworów. Podobno jednak ORMUZ nie ma wstępu do... Małopolski Wsch. (Istnieje powiastka ludowa o piesku, który siedzi na wiązce siana: sam siana nie zje, ale krówce też nie da).

Szalonem powodzeniem cieszy się „Bal w Savoy'u" P. Abrahama, i to nietylko u abrahamów... Utworów Szymanowskiego we Lwowie prawie się nie słyszy...

Troska zatem o społeczne znaczenie muzyki jest we Lwowie aktualna. Szuka się wyjścia z impasu. Wyrazem tego jest odczyt p. dr. S. *Łobaczewskiej* p. t. „Muzyka, jako sztuka społeczna", połączony z dyskusją, w której jednak nie zabierali głosu muzycy. W Lwowskiej „Reducie" (Nr. 7) czytamy, że muzyka może odzyskać swe społeczne znaczenie, ale pod jednym warunkiem: „Zdaniem prelegentki, należy dać im (t. j. szerokim masom) przedewszystkiem muzykę współczesną, t. j. „atonalną", „masy jednakże nie potrafią jej dziś słuchać, ponieważ myślą dawnemi kategorjami". Krótko mówiąc: ani tędy, ani tamtędy! — Lwów żąda jednak więcej muzyki współczesnej, choć niewszyscy lwowscy specе od niej znają się n. p. na atonalności dwunasto-półtonowej, jak dowodzi ostry polemiczny artykuł dr. J. *Koffera* p. t. „Sprostowanie konieczne" w ostatnim (Nr. 2) zeszycie „Orkiestry", gdzie czytamy passus o „gadaniu ślepego o kolorach" i o szkodzeniu muzyce współczesnej przez nieodpowiednią gorliwość propagandy: „może... w wysokim stopniu zaszkodzić wartościowej muzyce współczesnej w naszej i tak zdezorjentowanej opinji publicznej".

Organizuje się tu podobno protest przeciw „kabotyństwu" Radja, zapewne z pobudek czysto społecznych.. .We Lwowie można słyszeć wiele dobrej muzyki symfonicznej i innej — przez radjo.

*J. J. Dunicz*

## GDAŃSK

W nawiązaniu do sprawozdania z ruchu muzycznego w Gdańsku, umieszczonego w VI zeszycie kwartalnika, a sięgającego po czerwiec ubiegłego roku, należy omówić najważniejsze wydarzenia muzyczne od końca czerwca do końca roku 1935. Otóż 25.VI. odbył się *Koncert kameralny muzyki rosyjskiej*, na którego program złożyły się: słowo wstępne Kazimierza *Wiłkomirskiego*, Czajkowskiego Trio a — moll w wykonaniu Marji i Kazimierza *Wiłkomiskich* (fortepian i wiolonczela) oraz Alfreda *Schenkera* (skrzypce),

utwory fortepianowe Rachmaninowa, Skriabina i Prokofiewa w wykonaniu p. *Wiłkomirskiej* i pieśni Czajkowskiego w wykonaniu p. *Gorzechowskiej*. Był to ostatni koncert z cyklu, zainicjowanych przez Towarzystwo Muzyczne w Gdańsku, wieczorów kameralnych; ostatni — ze względu na trudności złożenia i utrzymania zespołu. Patrząc obecnie wstecz na długi łańcuch odbytych już koncertów kameralnych, powiązanych ze sobą historycznie, wartościowych pod względem treści i poziomu wykonania, musimy przyznać, że przyniosły one dużą korzyść tutejszemu społeczeństwu. Po pierwsze rozbudziły ogólne zainteresowanie muzyczne, jak to podkreślono już w poprzedniem sprawozdaniu, po drugie dały mnóstwo instruującego materjału tutejszej uczącej się młodzieży, tembardziej, iż połączone były stale z odpowiednią prelekcją dyrektora Wiłkomirskiego, zawsze głęboko a przystępnie opracowaną. Wykonawcami byli prawie wyłącznie miejscowi artyści, w pierwszym rzędzie profesorowie Konserwatorjum Muzycznego Macierzy Szkolnej.

Następny okres upłynął pod znakiem koncertów orkiestralnych i recitali solistów. Inicjatywę w tym kierunku i pracę organizacyjną dawało *Polskie Tow. Muzyczne*, pod kierunkiem P. Ministrowej *Papée*, jako prezesa i p. *Wiłkomirskiego*, jako wiceprezesa i kierownika muzycznego. P. Leonja Papée, małżonka Komisarza Generalnego R. P., posiada fachowe wykształcenie i karjerę muzyczną skrzypaczki i jest oddana gorąco idei propagowania wartościowej muzyki w Gdańsku; wskutek tego fakt objęcia przez nią prezesury Towarzystwa Muzycznego okazał się dla ruchu koncertowego w Gdańsku bardzo korzystny. Starano się realizować podwójne zadanie przez organizowanie koncertów. Po pierwsze, dać słuchaczom Polakom jak najlepszą muzykę, po drugie zainteresować także niemieckie społeczeństwo w Gdańsku i umożliwić mu poznanie prawdziwej polskiej sztuki muzycznej. Ten drugi cel propagandowy spełniły w pierwszym rzędzie dwa koncerty: *koncert symfoniczny muzyki polskiej* urządzony w Sopotach, oraz koncert symfoniczny *Orkiestry Filharmonji Warszawskiej* w Gdańsku. Pierwszy odbył się staraniem Polskiego Towarzystwa Muzycznego w ramach koncertów, urządzanych przez dyrekcję uzdrowiska w parku kuracyjnym w Sopotach. Wykonawcami byli: Orkiestra Opery gdańskiej—ale pod batutą Kazimierza *Wiłkomirskiego*, oraz p. Irena *Dubiska* jako solistka. Wykonano utwory Moniuszki, Noskowskiego, Statkowskiego, Karłowicza (jego koncert skrzypcowy wykonała Irena Dubiska), oraz Wiłkomirskiego wstęp do opery „Walgierz". Udział publiczności tak polskiej jak niemieckiej—tłumny, sukces bardzo duży; szerszy ogół niemiecki zapoznał się po raz pierwszy z polską muzyką, solistką, dyrygentem i to zadecydowało zgóry o dobrej frekwencji *recitalu skrzypcowego Ireny Dubiskiej*, odbytego w dniu 3 września, oraz *koncertu Filharmonji Warszawskiej*. Ten drugi koncert odbył się dnia 8 grudnia. Dzięki porozumieniu, przeprowadzonemu przez czynniki dyplomatyczne, pozyskano jako solistkę p. Marję *Greiser*, żonę prezydenta miasta, pianistkę, która odegrała Liszta koncert fortepianowy Es-dur z towarzyszeniem orkiestry. Poza tem w programie był Moniuszko (Mazur z Halki), Różycki, Wagner i R. Strauss (Don Juan). Koncert cieszył się tłumną frekwencją Polaków i Niemców, a orkiestra zdobyła szturmem wszystkich słuchaczy. Na drugi dzień ukazały się we wszystkich gdańskich pismach bardzo pochlebne, bezmała entuzjastyczne oceny. Jeżeli za-

tem można mówić wogóle o celowości wysiłków w kierunku nawiązania kulturalnego kontaktu z gdańską publicznością niemiecką, w takim razie ze strony polskiej zrobiono wszystko, co możliwe.

Jeśli chodzi o *recitale solistów,* wspomniano już o koncercie skrzypcowym Ireny Dubiskiej, który odbył się dnia 3.IX. W październiku odbył się recital fortepianowy Marji *Wiłkomirskiej* z programem muzyki polskiej, a więc Chopin, Paderewski, Zarębski, Różycki, Szymanowski i K. Wiłkomirski (Sonata). W koncercie tym, wysoko wartościowym ze względu na kunszt wykonawczyni, wzięli liczny udział uczniowie tutejszego Konserwatorjum Muzycznego M. S. Dnia 4.XI. urządzono recital fortepianowy Józefa *Turczyńskiego,* którego publiczność usłyszała po raz pierwszy. Prasa podziękowała za występ bardzo pochlebnemi recenzjami w tutejszych pismach.

*Polskie zespoły śpiewacze* wystąpiły w tym okresie trzykrotnie. Dnia 1.IX. z okazji 25-lecia *„Lutni"*, odbyły się w Sopotach występy 8 chórów polskich z Gdańska, chórów z Polski oraz produkcje 8 chórów połączonych pod dyr. K. Wiłkomirskiego. 11.XI. na akademji, urządzonej w dzień święta państwowego, odbył się występ 5 połączonych chórów, pod batutą K. Wiłkomirskiego. W programie wykonano m. in. „Kantatę ku czci Marszałka Piłsudskiego" J. Maklakiewicza.

Poza wyliczeniem tych imprez, organizowanych z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Muzycznego w Gdańsku, należy wspomnieć jeszcze o 2 publicznych *popisach uczniów tutejszego Konserwatorjum Muzycznego M. S.*, którego dyrektorem jest również K. Wiłkomirski. Pierwszy odbył się dnia 23.VI., drugi 16.XII. 1935. Występowali uczniowie klasy fortepianu kursu niższego, średniego i wyższego, klasy skrzypiec, wiolonczeli i śpiewu solowego. Bez względu na zrozumiałe różnice w umiejętnościach poszczególnych uczniów, wykazały obie produkcje istotny postęp w zestawieniu z poprzedniemi latami i były niezaprzeczonym dowodem rzetelnej i umiejętnej pracy Grona Nauczycielskiego.

Konserwatorjum tutejsze wyrobiło sobie już dobrą markę w Gdańsku i okolicy, rozwinęło się wydatnie pod względem liczby uczniów i ma tem samem wszelkie widoki dojścia do poziomu pełnowartościowej uczelni muzycznej na terenie Gdańska.

*K. S.*

## TORUŃ

Prawdziwie cieszyć mi się wypada, że okres ostatnich trzech miesięcy, z którego piszę niniejsze sprawozdanie, obfitował w Toruniu w zdarzenia o pierwszorzędnem znaczeniu nietylko dla stolicy Pomorza, ale i dla całej dzielnicy. Nie potrzebuję bowiem, wiedziony raczej patrjotyzmem lokalnym, niż potrzebą artystyczną, zdawać sprawozdania z,—powiedzmy prawdę—„zakisłego" dotychczas ruchu muzycznego naszego skądinąd naprawdę sympatycznego miasta, a z całą satysfakcją podać mogę fakty, które są w stanie najzupełniej optymistycznie nastroić obserwatora życia muzycznego prowincji.

Toruń, jako miasto wybitnie inteligenckie, niejednokrotnie w ciągu lat ostatnich ujawniał duże zapotrzebowania muzyczne; zaspakajane były one jednak w sposób, mający najczęściej raczej nominalne, niż faktyczne zna-

czenie artystyczne. Istniejące od lat piętnastu, a mające jaknajlepsze zamierzenia *Pomorskie Towarzystwo Muzyczne* w Toruniu, wskutek błędów organizacyjnych, chyliło się w ciągu kilku lat do upadku, a ostatnio działalność swą ograniczyło do dawania firmy rozpadającemu się z dnia na dzień Konserwatorjum. To znów, spowodu nieudolnej gospodarki, ograniczyło się wyłącznie do rozwiązywania wewnętrznych trudności organizacyjnych i finansowych. Doprowadziło to do tego, że głównym motorem istnienia tej, mogącej pracować z nadzwyczajnym pożytkiem dla naszego terenu, instytucji były jej... długi, które rosły w szybkiem tempie, a z drugiej strony nie pozwalały na całkowitą likwidację instytucji.

Na szczęście, w sprawę tę wdał się miejscowy Urząd Wojewódzki, który mianował Pomorskiemu Tow. Muzycznemu kuratora w osobie wybitnego obywatela toruńskiego, energicznego, a pełnego entuzjazmu dla dobrej sprawy — sędziego A. Hermana. Dzięki niemu i przy poparciu Min. W. R. i O. P., w styczniu b. r. na stanowisko dyrektora Konserwatorjum oraz kierownika artystycznego Pom. Tow. Muz. przybył p. Piotr *Perkowski*. Wybitny kompozytor i doświadczony organizator z miejsca opanował trudną sytuację i nadał sprawom bieg właściwy, stosowny do potrzeb miejscowych i zadań instytucji. Przy poparciu odpowiednich czynników, kłopoty finansowe odsunięte zostały na plan trzeci i likwidują się w szybkiem tempie.

Pierwszem posunięciem nowego dyrektora było gruntowne odświeżenie sił pedagogicznych w Konserwatorjum, przyczem udało się pozyskać na stanowisko profesora klasy fortepianu p. Henryka *Sztompkę*, artystę, reprezentującego najwyższą klasę pianistyczną Polski. Prócz tego na stanowiska profesorów Konserwatorjum przybyli: p. Jerzy *Stefan* (klasa skrzypiec i muzyki kameralnej), por. Zygmunt *Grabowski* (orkiestra, oraz instrumenty dęte), a ostatnio p. Stanisław *Chojecki* z Warszawy (klasa fortepianu).

Skutki reorganizacji nie dały na siebie długo czekać. W ciągu niespełna trzech miesięcy *liczba uczniów Konserwatorjum wzrosła prawie o 100% i*, jak dowiadujemy się, wzrasta stale, mimo zbliżającego się zakończenia roku szkolnego. Przewidziane jest wkrótce utworzenie nowych klas: muzyki kościelnej, organów i wiolonczeli.

Jednocześnie *Pomorskie Tow. Muzyczne* zajęło się wszystkiemi przejawami życia muzycznego Torunia (ruch koncertowy oraz poranki dla młodzieży szkolnej), co przy znanej energji dyr. Piotra Perkowskiego budzi nadzieje dużej intensywności w tej dziedzinie. Koncertem, inaugurującym działalność Pomorskiego Tow. Muz., był recital Henryka *Sztompki*, jaki odbył się 23.II b. r. wobec wypełnionej po brzegi doborową publicznością toruńską sali Dworu Artusa. Świetnie dysponowany artysta wzbudził u słuchaczy szczery entuzjazm wykonaniem pięknie zestawionego programu i pozostawił niezatarte wrażenie swej gry. Pierwsza część koncertu transmitowana była przez Rozgłośnię Pomorską Polskiego Radja w Toruniu.

Dodatni wpływ na układ stosunków muzycznych naszej dzielnicy ma także i *działalność radjostacji toruńskiej*, w której programach muzycznych nietrudno zauważyć dążenie do uzgodnienia celów programowych ze społecznemi w kierunku pobudzania zamiłowań muzycznych. Usiłowania te

uwidoczniły się zwłaszcza w rozpoczętym niedawno ciekawym cyklu audycyj dla młodzieży szkół muzycznych.

Na zakończenie niniejszego sprawozdania stwierdzić wypada, że zarówno toruńskie władze państwowe, jak i samorządowe ustosunkowują się nader życzliwie do rzetelnych poczynań kulturalnych — reorganizacji Pom. Tow. Muzycznego i jego Konserwatorjum. Społeczeństwo zaś, stęsknione za prawdziwą sztuką, z wiarą i o dziwo! z entuzjazmem współpracuje w tworzeniu nowej ery muzycznej Pomorza.

*Cantus*

## BYDGOSZCZ

Ruch koncertowy ostatnich kilku tygodni ograniczał się wyłącznie do występów sił miejscowych. Mimo swych 130 tysięcy mieszkańców, jest Bydgoszcz dziś ośrodkiem zbyt małym, by stworzyć warunki, umożliwiające bardziej intensywny rozwój życia muzycznego. Ze względu na skromną garstkę szczerych miłośników muzyki, na których zawsze liczyć można, organizacja każdego niemal koncertu połączona jest z reguły z większem, lub mniejszem ryzykiem, którego efekt, przy okolicznościach szczególnie złośliwych, może się stać dla artysty bardzo przykry. Stało się już niemal zwyczajem, że organizacyjną stroną każdego koncertu zajmuje się jedno z licznych miejscowych stowarzyszeń filantropijnych i dopiero stempel charytatywny, podparty forsowną, często natrętną przedsprzedażą biletów (niezawsze wypada odmówić!) stwarza dla koncertu warunki jako tako znośne. „Artysta przeznaczył dochód z koncertu na cel..." — jest to formułka, bez której nie spotyka się już niemal żadnego ogłoszenia o koncercie; w każdym razie wszystkie imprezy muzyczne Bydgoszczy z ostatnich kilku tygodni odbyły się pod takiem hasłem.

Na pierwszem miejscu postawić należałoby poranek symfoniczny *Miejskiego Konserwatorjum Muzycznego* w Teatrze Miejskim. Miejskie Konserw. Muz. w Bydgoszczy jest jedną z bardzo nielicznych szkół muzycznych w Polsce, które posiadają własne szkolne orkiestry symfoniczne, zdolne do koncertowych produkcyj. W ośrodkach, pozbawionych, jak Bydgoszcz, zawodowych orkiestr symfonicznych, kulturalne i propagandowe znaczenie tego rodzaju zespołu szkolnego jest niewątpliwie bardzo duże. Program koncertu obejmował: Żeleńskiego Uwerturę „W Tatrach", Mendelssohna koncert skrzypcowy i symfonję włoską, oraz uwerturę Nicolai'a do opery: „Wesołe kumoszki z Windsoru". Choć w poszczególnych grupach instrumentów dawały się przy wykonaniu odczuć pewne usterki, szczególnie natury intonacyjnej, to jednak zbiorowe wrażenie produkcyj było niewątpliwie dodatnie. Orkiestrą dyrygował Zdzisław *Jahnke*, artysta o dużej wiedzy i głębokiej kulturze, którego rozległe zainteresowania muzyczne objęły w ostatnich latach swym zasięgiem również sztukę dyrygencką. Kilkakrotne występy Jahnkego przy pulpicie kapelmistrzowskim odsłoniły zdecydowanie jego w tym zakresie uzdolnienia, objawiające się zarówno w technice gestów, jak i w umiejętności przekonywującego narzucania zespołowi arystycznej woli. Solistą koncertu był F. *Kaźmierczak*, uczeń ostatniego kursu konserwatorjum (skrzypce). Z recitalem fortepianowym wystąpił popularny na gruncie bydgoskim pia-

nista i pedagog muzyczny *Edmund Rösler*, zdobywając uznanie publiczności i pochlebne głosy miejscowej prasy. Młody ten artysta wykazuje ostatnio stałą progresję w kierunku pogłębiania swego kunsztu i wzbogacania jego skali wyrazowej. Rozległy program, oparty o Beethovena, Brahmsa i Chopina, a uzupełniony drobnemi utworami Debussy'ego, Ravela, Szymanowskiego i Tansmana, dał pianiście nietylko sposobność do technicznego popisu, lecz przedewszystkiem wykazał jego wewnętrzną giętkość i zdolność podporządkowywania się estetycznym postulatom różnych stylów i twórczych indywidualności.

Wykonawcą udatnego wieczoru muzyki skrzypcowej był także bydgoski artysta, skrzypek Wiktor *Winterfeld*. Jak wynika z krytycznych recenzyj miejscowych pism (na koncercie tym nie mogłem być obecny), zrobił Winterfeld w ostatnim czasie bardzo znaczne postępy (jest byłym uczniem Kulenkampfa) i to zarówno w zakresie technicznym, jak i interpretacyjnym. Program koncertu obejmował utwory Bacha, Nardini'ego, Francka (Sonata, partję fortepianową wykonał akompanjator skrzypka — K. Kulecki), Wieniawskiego i in.

Do zanotowania pozostają jeszcze okolicznościowe występy w ramach imprez charytatywnych: cenionej śpiewaczki Felicji *Krysiewiczowej*, oraz chórów męskich: *„Hasło"* i *„Echo"*.

Szósty w bież. roku szkolnym, wieczór *muzyki kameralnej* w Miejskiem Konserwatorjum Muzycznem wypełniły dwa tria fortepianowe Beethovena w wykonaniu sił nauczycielskich tejże uczelni.

*Teatr Miejski* wystawił w dziale operetkowym „Orfeusza w Piekle" Offenbacha z Szretterówną i Rychterem w rolach głównych, oraz J. *Sillichem* przy pulpicie kapelmistrzowskim. Wykonanie nacechowane było dużą starannością oraz pietyzmem dla wartości utworu; w szczególności dźwiękowa strona spektaklu stała na poziomie zupełnie dobrym.

*Alfons Rösler*

## KRZEMIENIEC

W życiu muzycznem naszego okręgu niewątpliwie wielką i doniosłą rolę odgrywa ORMUZ. Krzemieniec specjalnie szanuje wysiłki ORMUZ'u. Wytworzył się w naszem mieście w stosunku do artystów ORMUZ'u jakiś nadzwyczajny sentyment. Chciałoby się tym bliskim i drogim nam ludziom uprzyjemniać na każdym kroku ich pobyt w Krzemieńcu. Zjednoczenie organizacyj społecznych w Krzemieńcu, rozumiejąc znaczenie i cel ORMUZ'u, pragnąc w pewnej, najdrobniejszej bodaj mierze stać się współczynnikiem w jego akcji, wzięło na siebie obowiązek prowadzenia strony organizacyjnej koncertów ORMUZ'owych na terenie całego Wołynia. (Objęto już 9 powiatów).

W ub. miesiącu przyjechali z koncertem z ramienia ORMUZ'u pp. A. *Szlemińska* i *P. Lewiecki*. P. Szlemińską mieliśmy przyjemność słyszeć tutaj już parokrotnie, p. Lewieckiego natomiast gościliśmy po raz pierwszy. P. Szlemińska wykonała tym razem pieśni Moniuszki, Niewiadomskiego, Młynarskiego i Nawrockiego. Śpiewała je ze zwykłym sobie, powszechnie znanym artyzmem, sprawiając słuchaczom prawdziwą ucztę duchową. Program p. Lewieckiego zawierał utwory Chopina, Mozarta, Rachmaninowa, Prokofjewa i Różyckiego. Z występu p. Lewieckiego wynieśliśmy wrażenie nadzwyczaj-

nie sympatyczne. We wszystkich wykonywanych utworach zaznaczało się to głębokie i poważne traktowanie każdego szczegółu, wyczuwało się, że artysta podkreśla najpiękniejsze i najistotniejsze cechy każdego utworu, jakby mówił do słuchaczy — „To jest piękne, na to zwróćcie uwagę i przeżyjcie to razem ze mną". Spokojna i skromiutka postawa artysty, pozbawiona gwałtownych i „artystycznych" ruchów, inteligentna i nad wyraz subtelna gra mimowoli pociągnęły słuchaczy. Nieraz my — słuchacze z głębokiej prowincji — stwierdzić możemy, że stołeczny artysta, występujący na naszych estradach, nie wysila się zbytnio, nie dąży do swego najwyższego poziomu wykonawczego i artystycznego, uważając, że dla prowincji i ta odrobina, którą daje, wystarczy aż nazbyt. Nie możemy tego powiedzieć o p. Lewieckim, ani o innych znanych nam artystach ORMUZ'u.

Skoro już jesteśmy przy artystach ORMUZ'u, to musimy wogóle przyznać, że to są naprawdę — „jacyś dziwni ludzie". Nie zważając na ogromne odległości, męczące jazdy pociągiem, na nasze drogi wołyńskie, na dziadowskie sale (czasami zimne i nieopalane) i nieodpowiedni instrument miejscowy — przyjeżdżają do nas pełni humoru i życia, nie narzekają, nie biadają, nigdy nie są zmęczeni.

Rozmawiam z p. Szlemińską w czasie ostatniego jej pobytu w Krzemieńcu:

— Słyszałem, że po koncercie w Krzemieńcu Państwo (t. zn. p. Szlemińska i p. Lewiecki) macie zamiar jechać do Szumska (jest to maleńkie miasteczko nad samą granicą sowiecką, odległe od Krzemieńca o 36 klm.).

— Nietylko mamy zamiar, ale zaraz po tej audycji (była to audycja dla dzieci) jedziemy bezpośrednio do Szumska. Jutro znów mamy koncert w Krzemieńcu, dla starszej publiczności.

— Ależ to niemożliwe! Parę dni temu wróciłem z powiatu ledwo zipiąc — droga fatalna, śnieg, błoto, że konie po brzuch wpadają. Odległość 6 klm. (właśnie koło Szumska) jechałem trzy godziny. Nie radziłbym wyruszać.

— To nic — odpowiada nasza śpiewaczka — z Krzemieńca do Nowego Stawu (20 klm.) jest szosa jaka taka, to pojedziemy bryczką, a z Nowego Stawu do Szumska dobrniemy na chłopskich sankach. Jakoś się tam dostaniemy. Wczoraj w drodze z Krzemieńca do Wiśniowca gorzej było; po przejechaniu kilku kilometrów konie ugrzęzły po brzuch w rozmokłym śniegu i dalej ani rusz. Musieliśmy wysiąść, wyciągać konie i jakich dobrych kilka kilometrów iść pieszo. Dostaliśmy się wreszcie do Wiśniowca, przychodzimy do sali, a tu zimno co się zowie (nie palono, bo nie przypuszczali, że my w taką pogodę wogóle przyjedziemy). Musiałam na sali śpiewać w płaszczu. Ale to nic! Nawet przyjemnie!".

I właśnie w tem „to nic" zawarty jest cały sens sprawy. Prawdziwy entuzjasta sztuki, pracujący dla dobra ogółu, dla rozwoju sztuki — nie zraża się w swojem poświęceniu (no, bo jak to można inaczej nazwać) żadnemi przeszkodami. „To nic!" „To nawet przyjemne!"

I istotnie „to nic" wobec tej idei, jaka przyświeca ORMUZ'owi. „To nawet przyjemne!"

*Jan Gipski*

## „ORMUZ"

W drugiem półroczu obecnego sezonu koncertowego, szczególnie w okresie pokarnawałowym, ORMUZ w dalszym ciągu rozwijał swą intensywną akcję koncertową i oto dnia 27 marca odbyła się 500-na w tym roku produkcja ORMUZ'u.

Koncert ten — wymownym zbiegiem okoliczności — wypadł właśnie w Krzemieńcu i w wykonaniu E. Umińskiej i Z. Dygata. Krzemieniec w ostatnich latach stał się jednem z promieniujących ognisk muzycznych, dając dowody prawdziwego zrozumienia potrzeby sztuki dla społeczeństwa, a wykonawcy tego koncertu, Umińska i Dygat, należą do prawdziwie oddanych idei, „bojowych" artystów ORMUZ'u.

W okresie sprawozdawczym odbyły się następujące objazdy ORMUZ'u:

S. Szymanowska i H. Sztompka — Tomaszów Mazowiecki, Piotrków, Łask, Ostrów, Pleszew i Kielce.

A. Szlemińska i P. Lewiecki — Wołyń (9 miast).

J. Zwidrynówna i W. Kochański — Tomaszów Mazowiecki, Piotrków, Mława i Ciechanów.

A. Dobosz i B. Woytowicz — Płock i Gostynin.

E. Umińska i Z. Dygat — Kieleckie, Lubelszczyzna, Wołyń.

Kwartet Polski — Płock, Gostynin.

Po Świętach Wielkiejnocy projektowane są jeszcze ostatnie w tym sezonie objazdy w Wileńszczyźnie, Nowogródzkiem i Lubelszczyźnie.

Objazdy koncertowe ORMUZ'u wywołują wszędzie żywy oddźwięk i jeśli w niektórych miastach wiele trzeba jeszcze dołożyć starań, aby wzbudzić większe zainteresowanie społeczeństwa, to gdy chodzi o młodzież, liczna frekwencja na organizowanych dla niej audycjach wymownie świadczy o powodzeniu akcji muzycznej na tym terenie.

Z ważniejszych zdarzeń w okresie sprawozdawczym należy zanotować:

13-ty koncert ORMUZ'u w Płocku, jaki odbył się z udziałem symfonicznej orkiestry Filharmonji Warszawskiej pod dyrekcją J. Ozimińskiego z 5-tą Symfonją Beethovena w programie. Był to kulminacyjny punkt tegorocznego sezonu; koncert ten wywołał entuzjazm publiczności, a znakomici artyści Filharmonji byli podejmowani przez Płock z prawdziwie serdeczną gościnnością.

Została nawiązana współpraca ORMUZ'u z Sekcją muzyczną Towarzystwa Artystycznego w Skierniewicach, gdzie będą organizowane poranki symfoniczne z udziałem miejscowej orkiestry pod dyrekcją S. Janiszewskiego

i K. Wójcika z udziałem solistów: S. Szpinalskiego, A. Michałowskiego, Z. Adamskiej i innych.

W gimnazjach warszawskich, w okresie wielkiego postu, ORMUZ zorganizował 20 audycyj muzyki religijnej (Palestrina, Szamotulski, Gorczycki, Zieleński, Moniuszko) w wykonaniu Polskiej Kapeli Ludowej pod dyrekcją W. Laskiego.

Wyczerpujące sprawozdanie z drugiego roku działalności ORMUZ'u będzie podane w jednym z najbliższych numerów „Muzyki Polskiej".

---

## Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Dnia 15 marca r. b. zostały rozstrzygnięte 2 konkursy kompozytorskie Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w Warszawie.

Na konkursie na utwór orkiestrowy otrzymali: I-szą nagrodę w kwocie 600 zł. *Roman Palester* za „Warjacje na orkiestrę kameralną", nadesłane pod godłem „7777"; II-gą nagrodę (Polskiego Radja) w kwocie 500 zł. *Tadeusz Zygfryd Kassern* za „Koncert na orkiestrę", nadesłany pod godłem „Rytm"; III-cią nagrodę w kwocie 400 zł. *Jan Ekier* za „Suitę góralską", nadesłaną pod godłem „Turbacz".

Ponadto wyróżniono 4 kompozycje, nadesłane pod godłami: „Anami", „Syrena", „Prostota" i „Kantylena".

Na konkursie na utwory organowe, dostosowane do praktyki kościelnej, otrzymali nagrody: *Feliks Nowowiejski* (2 nagrody), *ks. H. Feicht* (2 nagrody), K. *Jurdziński* i W. *Gniot* (po 1 nagrodzie).

Warunki konkursu przewidywały 6 jednakowych nagród po 75 zł.

*

* *

Zarząd Towarzystwa przedstawił Zwyczajnemu Walnemu Zgromadzeniu członków Towarzystwa w dniu 5 kwietnia r. b. następujące sprawozdanie:

„Rok sprawozdawczy wykazuje dalszy poważny rozwój i pogłębienie prac Towarzystwa we wszystkich działach.

Dział wydawniczy ukończył druk wartościowej pracy dr. L. Bronarskiego „Harmonika Chopina". W dziale nut wykonano, względnie rozpoczęto następujące wydawnictwa: 1) J. Maklakiewicz. Koncert wiolonczelowy (wyciąg fort.), 2) F. Lessel: Warjacje Nr. 1 na fort., 3) cykl „Łatwe utwory na fortepian", zeszyty I—IV, 4) I. Sternicka-Niekraszowa: „Ojcze nasz" na śpiew z fort., 5) Ł. Kamieński: Pieśni kaszubskie, zeszyt I, 6) T. Kassern: Sonatina na fort., 7) F. Nowowiejski: „Missa pro pace" na chór miesz. z organami, 8) W. Laski: 20 piosenek dla dzieci i 9) I. Dubiska — St. Herman: Podstawy techniki skrzypcowej na I-ej pozycji.

W porozumieniu z Min. W. R. i O. P. został stworzony skład manuskryptów utworów symfonicznych współczesnych kompozytorów polskich; manuskrypty są wypożyczane za opłatą do celów wykonawczych. Jednocześnie Ministerstwo zapewniło Towarzystwu stały miesięczny zasiłek na

rozpisywanie nowych kompozycyj. Z zasiłku tego rozpisano w okresie sprawozdawczym utwory: S. Kazury, M. Kondrackiego, F. Łabuńskiego, S. Nawrockiego, M. Neuteicha, T. Szeligowskiego i B. Woytowicza.

Celem okazania pomocy kompozytorom oraz ożywienia twórczości, Towarzystwo ogłosiło 3 konkursy kompozytorskie na utwory: 1) orkiestrowe, 2) kameralne (trio instrumentalne) i 3) organowe, dostosowane do praktyki kościelnej. Ponadto w okresie sprawozdawczym został rozstrzygnięty konkurs na łatwe utwory fortepianowe, ogłoszony w 1934 r. Nagrody w łącznej sumie 600 zł., otrzymali: *T. Kassern, W. Łabuński, A. Marek, P. Perkowski* i *F. Rybicki.*

Dla usprawnienia kolportażu swych wydawnictw Towarzystwo nawiązało bezpośredni kontakt z najpoważniejszemi składami nut w kraju i obecnie posiada swych reprezentantów prawie we wszystkich większych miastach Polski. Wpłynęło to bardzo korzystnie na sprzedaż wydawnictw, która wykazała za rok 1935 znaczną zwyżkę obrotów. Ponadto Towarzystwo powierzyło reprezentację na Włochy firmie A. & G. Carisch w Medjolanie oraz podjęło pertraktacje w tejże sprawie z firmami: J. & W. Chester w Londynie oraz Breitkopf & Härtel w Lipsku.

Kwartalnik „Muzyka Polska" ukazywał się nadal, poruszając najbardziej aktualne zagadnienia życia muzycznego w Polsce. Krąg współpracowników pisma stale się rozszerza. Pomyślny rozwój pisma, zwiększająca się liczba prenumeratorów oraz oddźwięk, który wywołuje organ Towarzystwa, skłoniły Zarząd do przekształcenia „Muzyki Polskiej" na dwumiesięcznik, począwszy od 1936 r.

Dział ORMUZ dalej rozwijał, zapoczątkowaną w 1934 r., akcję. W okresie sprawozdawczym zorganizowano: na prowincji — 149 koncertów publicznych i 217 audycyj szkolnych, w Warszawie — 174 audycyj szkolnych. Objazdami koncertowemi objęte były liczne miasta województw: warszawskiego, lubelskiego, wołyńskiego, poleskiego, nowogródzkiego, wileńskiego, białostockiego, pomorskiego i krakowskiego. Jedynia Małopolska Wschodnia nie była objęta akcją ORMUZ'u spowodu zbyt wielkiej odległości i wynikających stąd znaczniejszych kosztów organizacyjnych.

Audycje szkolne są uzgodnione pod względem programowym z Min. W. R. i O. P.

W audycjach i koncertach ORMUZ'u brali udział liczni artyści, którzy wykazali dużo zapału i zrozumienia dla tej ideowej i ważnej pracy kulturalnej. Bliższe szczegóły o pracy działu ORMUZ'u zawarte są w perjodycznych sprawozdaniach, zamieszczonych w „Muzyce Polskiej" (rocz. 1935).

W okresie sprawozdawczym utworzono przy Towarzystwie dział Muzyki Współczesnej, który organizuje w Warszawie koncerty współczesnej muzyki kameralnej. W 1935 r. odbyły się 2 koncerty (maj i grudzień), na których wykonano szereg kompozycyj polskich i obcych. Został nawiązany kontakt z niektóremi podobnemi instytucjami zagranicznemi i zorganizowana wymiana utworów polskich i obcych.

Celem utrzymania bliższego kontaktu między muzykami i wspólnego przedyskutowania ważnych zagadnień organizacyjnych, Towarzystwo zwołało II zjazd muzyków, który odbył się w Krzemieńcu w dniach 5—8 lipca

1935 r. Zjazd wysłuchał referatów kol. kol. R. Palestra, T. Szeligowskiego, St. Śledzińskiego-Lidzkiego i F. Łabuńskiego. Po przeprowadzeniu szczegółowej dyskusji nad referatami powzięto obszerną rezolucję w sprawach muzycznych, którą przekazano p. Ministrowi W. R. i O. P. (patrz „Muzyka Polska", str. 234)".

---

# KRONIKA

## POLSKA

### Zjazdy, jubileusze rocznice[1]).

Z okazji dziesięciolecia Związku Chórów Kościelnych Archidjecezyj Gnieździeńskiej i Poznańskiej odbędzie się *w Poznaniu dn. 20 i 21 września Kongres Muzyki Kościelnej.* Program Kongresu jest już opracowany. W ramach Kongresu odbędą się zawody wszystkich chórów Związku w trzech kategorjach: (około setki zespołów). Dla chórów kategorji pierwszej przeznaczono do wykonania: „Motet Eucharystyczny" — B. W. Walewskiego (chóry męskie) oraz „Ave Maria" — F. Nowowiejskiego (chóry mieszane). Dla kategorji drugiej: „Ave Maria"— Ks. Chlondowskiego (chóry męskie) i „O salutaris Hostia" — Ks. Gieburowskiego (chóry mieszane). Dla zespołów kategorji trzeciej (wyłącznie chóry wiejskie): „Zdrować Marja" Surzyńskiego (chóry męskie) oraz Sanctus i Benedictus z „Mszy Polskiej" — St. Kwaśnika.

Poza tem w auli Uniwersytetu Poznańskiego odbędzie się uroczysty koncert, na którym wykonane zostaną: hymn ks. Gieburowskiego „Tu es Petrus" oraz „Missa pro pace" F. Nowowiejskiego. Udział w koncercie weźmie prof. J. Pawlak, organista katedry poznańskiej. W drugim dniu zjazdu uczestnicy usłyszą, podczas nabożeństwa w Kolegjacie farnej, uroczyste „Requiem" ks. Gieburowskiego w wykonaniu Chóru im. św. Cecylji z Inowrocławia pod dyrekcją prof. T. Sobieskiego. Liczne referaty i zebrania dyskusyjne, poświęcone aktualnym zagadnieniom, dopełnią programu Zjazdu.

*

Zarząd Związku Organistów diecezji łódzkiej przygotowuje *Zjazd Chórów Kościelnych diecezji łódzkiej.* Zjazd ma być poprzedzony zgromadzeniami chórów w poszczególnych okręgach dekanalnych.

*

*Warszawska „Harfa"* uczciła 30-lecie swego istnienia jubileuszowym koncertem. Dyrygował długoletni kierownik artystyczny „Harfy" — Wacław Lachman. Udział w koncercie wzięli p. M. Karwowska, A. Dobosz i inni.

*

Dnia 24 marca b. r. odbyła się w Operze Warszawskiej uroczystość 25-lecia pracy artystycznej *Adama Dołżyckiego.*

*

[1]) Zjazdy, jubileusze oraz rocznice, jakie miały miejsce na Śląsku polskim i niemieckim, umieszczone są pod: „Katowice i Śląsk" oraz „Śląsk niemiecki".

Dn. 24 marca b. r. odbył się w sali Konserwatorjum Warszawskiego jubileuszowy koncert *Marji z Wąsowskich Badowskiej - Rüdigerowej.* Koncert zorganizowano ku uczczeniu 50-lecia pracy artystycznej i pedagogicznej pianistki. Prof. Badowska-Rüdigerowa jest wychowanką Konserwatorjum Warszawskiego. Studja swe uzupełniła w wirtuozowskiej klasie Antoniego Rubinsteina w Petersburgu. Koncertowała niemal we wszystkich większych miastach europejskich. Obecnie prof. Badowska - Rüdigerowa prowadzi klasę fortepianu w Warszawskiej Szkole Muzycznej.

*

*Towarzystwo śpiewacze „Echo" w Łodzi* obchodziło dn. 16 lutego b. r. 60-lecie swego istnienia. Z okazji tej odbyło się uroczyste nabożeństwo, w czasie którego chór „Echo" wykonał utwory religijne pod batutą prof. Prosnaka. Następnie odbył się koncert, w którym współudział wzięła łódzka orkiestra symfoniczna.

*

W dniach od 30 maja do 1 czerwca br. odbędzie się we Lwowie obchód 50-lecia Towarzystwa śpiewaczego *„Echo — Macierz".*

*

*W Poznaniu* odbyła się uroczystość 44-lecia *Tow. Śpiew. „Halka".* Uroczystość tę połączono z obchodem 75-tej rocznicy urodzin I. Paderewskiego.

*

*Chór męski „Echo" w Kępnie* (Wielkopolska) z okazji 10-ciolecia swego istnienia urządził dn. 25 stycznia b. r. wielki koncert z udziałem solistów: dr. W. Rösler - Stokowskiej, artystki Opery Poznańskiej i p. R. Heisinga. Programu dopełniła orkiestra pułkowa z Ostrowa Wkp.

*

*Łowicz* obchodzi w roku bieżącym 800-lecie swego istnienia. Liczne obchody i uroczystości, projektowane na miesiące letnie, obejmują m. in. konkurs pieśni i muzyki ludowej łowickiej.

*

Czwartą rocznicę swego istnienia uczcił chór *„Echo" w Radzyniu Podlaskim* uroczystością towarzyską, połączoną z koncertem chóru. Dyrygentem „Echa" jest p. Adolf Iwaszko.

*

*Tow. Śpiewacze „Lutnia" w Sierakowicach* (pow. Kartuzki) obchodziło 30-lecie swego istnienia, czyli 30-lecie nieustannej pracy na polu krzewienia pieśni polskiej na Kaszubach.

*

## Konkursy muzyczne.

*Pierwszy konkurs Lutniczy w Polsce,* który odbył się (łącznie z wystawą lutniczą) w Krakowie, zgromadził około 40 wystawców i 200 eksponatów. Sąd konkursowy przyznał pierwsze cztery nagrody: p. *Didczence - Zadunajskiemu* z Warszawy, *pułk. Kukulskiemu* (amatorowi!) z Krakowa, *dr. inż. Różyckiemu* (amatorowi!) z Warszawy i nestorowi lutników p. *G. Häuslerowi* z Krakowa. Następne nagrody otrzymali: pp. Borowiecki z Lublina, Kubas z Krakowa, ś. p. Czternastek ze Stanisławowa, Radzikowski z Łodzi, Świrek z Krakowa, Arnold z Kalisza, Nowosielski z Krakowa, inż. Kościelecki ze Lwowa i ś. p. Pączka. Sprawozdania prasowe stwierdzają wysoki poziom polskiego lutnictwa i znaczny procent dobrze rozwijających się amatorów - lutników. Do pozytywnych wyników całej imprezy należy również zaliczyć rezolucję stworzenia *Związku Lutników w Polsce.* Specjalny Komitet pracuje nad sprawami organizacyjnemi i statutowemi Związku.

*

*Konkurs muzyczny PUWF* na hymn i marsz sportowy PUWF'u zgromadził 123 prace, podane przez 115 autorów. Jury konkursowe wyłoniło specjalną komisję pod przewodnictwem kpt. Dorożyńskiego, która rozpatrzy wszystkie prace i wybrane z nich przedstawi następnie zebraniu jury.

*

Prezydjum Komitetu Budowy Pomnika Marsz. Piłsudskiego w Warszawie uchwaliło rozpisać konkurs na *utwór muzyczny ku czci Pierwszego Marszałka Polski.* Jako nagrodę wyznaczono sumę 2.000 zł. złożoną na ręce Prezydenta miasta przez anonimowego ofiarodawcę. Na przewodniczącego konkursu zaproszono prof. dr. A. Chybińskiego.

*

### Muzyka polska w programach zagranicy.

II Koncert skrzypcowy *Karola Szymanowskiego* i „Taniec z Osmołody" *Romana Palestra* mają już wyznaczone miejsca w programach koncertowych festivalu w *Barcelonie.* Wykonawcami będą: Stefan Frenkiel i Ernest Ansermet, kapelmistrz orkiestry symfonicznej w Genewie.

*

„Harnasie" *Karola Szymanowskiego* wystawione będą w operze w *Hamburgu.* Niemiecki tytuł „Harnasiów" brzmi „Raubbauern".

*

Jeden z ostatnich koncertów abonamentowych w *Bernie* przyniósł pierwsze w tem mieście wykonanie koncertu na fortepian i orkiestrę *Karola Szymanowskiego.*

Wykonawcą był pianista bernski — T. J. Hirt. Krytyka uznaje w dziele Szymanowskiego za punkt najważniejszy — instrumentację.

*

*Genewa i Lozanna* po raz pierwszy usłyszały Sonatę es-moll *Paderewskiego* i Grande Polonaise Juljusza *Zarębskiego.* Dzieła te umieścił w swoim programie recitalowym Józef Turczyński. Na koncercie w Lozannie obecny był Mistrz Paderewski.

*

W połowie kwietnia odbędzie się w *Morges* (Szwajcarja), w kościele ewangelickim, wykonanie oratorjum *Henryka Opieńskiego* „Syn marnotrawny". Udział bierze orkiestra lozańskiego Radja i miejscowe chóry połączone (około 150 osób). „Syn marnotrawny" nadany będzie przez Radjo Sottens (Luise Romande).

*

Mimo urzędowego skreślenia *Chopina* z programów koncertowych *Italji,* publiczność italska domaga się od pianistów wykonywania utworów Chopina. Ostatnio publiczność zmusiła Braiłowskiego, na jego koncercie w Medjolanie, do wykonania w bisach paru utworów Chopina.

### Polscy wykonawcy zagranicą.

*Artur Rodziński,* dyrygent orkiestry symfonicznej w *Cleveland* (w Stanach Zjednoczonych), prowadzi w bieżącym sezonie ożywiony ruch koncertowy. (40 koncertów symfonicznych i wznowienie 4 oper w Cleveland, a ponadto około 40 koncertów, zorganizowanych w innych miastach). Jeden z koncertów symfonicznych, dyrygowany przez Rodzińskiego, transmitowany był przez Radjo Amerykańskie, co jest uważane za wielkie odznaczenie dyrygenta i jego orkiestry. W porozumieniu z przedstawicielami Polonji Amerykańskiej zorganizował Rodziński t. zw. „ośrodki muzyczne", w

których kształcić się będzie młodzież polska. Zajął się też doborem odpowiednich sił nauczycielskich.

*

Wieczory szopenowskie *Raula Koczalskiego* zyskują wśród krytycznej prasy zagranicznej coraz większe uznanie. Zainteresowanie krytyki, okazywane Koczalskiemu jako interpretatorowi Chopina, idzie w parze z zainteresowaniem publiczności, która, według doniesień prasy, na koncerty Koczalskiego schodzi się tłumnie i entuzjastycznie artystę naszego przyjmuje.

Po niedawnym koncercie w *Bernie* wystąpił Koczalski w *Hanowerze*. Jeden z najpoważniejszych tamtejszych sprawozdawców przypomina pierwsze występy naszego artysty, kiedy koncertował jako cudowne dziecko (9-cioletnie). Już wówczas Chopin przedewszystkiem stanowił jego program. W 1902 r., gdy po raz drugi koncertował Koczalski w Hanowerze, wciągnął do programu Mozarta i Schumanna. W 1909 r. zaś wystąpił z cyklem 4 koncertów, poświęconych Chopinowi. Za skończenie dojrzałą—uznaje krytyka — dopiero dzisiejszą grę Koczalskiego. Jako charakterystyczne „zewnętrzne" cechy jego gry podkreśla: wielobarwność uderzenia i niezwykłą umiejętność stosowania tempo rubato. Głębsze zaś zalety gry i to najcenniejsze zarazem tkwią w jego sztuce interpretatorskiej. Tę stronę gry Koczalskiego wszyscy krytycy omawiają samemi superlatywami.

*

*Czesław Marek*, który jako pianista prowadzi *w Zurychu* pracę pedagogiczną wysoko cenioną przez tamtejszych muzyków, zorganizował ostatnio koncert publiczny swych czterech uczniów. Koncert oceniony był przez krytykę dodatnio. Mało praktykowany dotąd sposób urządzania wspólnego koncertu kilku uczniów spotkał się z uznaniem pedagogów.

*

W ostatnich dniach stycznia b. r. *Józef Turczyński* koncertował z wielkiem powodzeniem w *Lozannie i Genewie*. Dochód z recitali swych poświęcił na Fundusz pomocy uczniów konserwatorjum Lozańskiego i Genewskiego.

*

*W Neuenburgu* (Szwajcarja) koncertował *Mieczysław Horszowski*. W programie: Beethoven, Chopin i Debussy. Krytyka podkreśla specjalnie piękne podejście Horszowskiego do Debussy'ego.

*

*Radjostacja berlińska* zaprosiła na swe koncerty *Mieczysława Mierzejewskiego*, dyrygenta Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radja. Są to występy wymienne. W Polskiem Radju występował Otton Wartisch.

*

W *Hanowerze* odbyło się święto prasy. W części koncertowej obchodu wziął udział *Władysław Ladis*. Krytyka wyraża się pochlebnie o występie tego artysty.

*

Ostatnie występy Władysława Ladisa w Berlinie spowodowały dr. J. H. Wagenmanna, znanego pedagoga śpiewu, do krytycznego zestawienia poziomu sztuki śpiewaczej obu braci: *Jana Kiepury* i *Władysława Ladisa*. Wagenmann stwierdza, iż różnica między głosami obu braci leży w sztuce umiejscowienia rezonansu głosowego. Kiepura opiera głos o rezonans czaszki, zwłaszcza o komory czołowe i nosowe. Ladis tego wysokiego rezonansu nie wykorzystuje, głos jego (o zasięgu niemal identycznym z zasięgiem Kiepury) traci zatem na no-

śności i jasności. Obaj bracia — zdaniem berlińskiego znawcy — nie osiągnęli w sztuce śpiewaczej poziomu Carusa.

(Artykuł dr. Wagenmanna p. t. „Stimmbildnerische Betrachtung" znajduje się w „Die Mussik — Woche" Nr. 9 — Berlin).

*

Na inauguracyjnem wystawieniu „Halki" w *Operze Berlińskiej* partję Jontka wykonać ma *Jan Kiepura.*

*

Z inicjatywy Instytutu Niemiecko-Polskiego przy Wyższej Szkole im. Lessinga zorganizowany został w *Berlinie* koncert, w którym obok artystów niemieckich wzięli udział artyści polscy: *Wanda Wermińska, Ziuta Buczyńska* i *Paweł Procopieni.* Artyści nasi zostali serdecznie przyjęci przez publiczność. Ziuta Buczyńska wykonała szereg ludowych tańców polskich, Paweł Procopieni (bas) obok arji Verdi'ego włączył do programu „Pieśń wojenną" Moniuszki. Protektorat nad koncertem objął ambasador Lipski.

*

Na scenach oper niemieckich często pojawia się śpiewak D'Antone (baryton). Pod pseudonimem tym kryje się Polak *Witold Różański* (Wielkopolanin). Po występach w Berlinie, Stuttgardzie, Hamburgu p. Różański przyjechał z gościnnemi występami do Opery Poznańskiej.

*

Na przyjęciu w Polskiej Agenturze prasy niemieckiej w *Berlinie* wystąpił *Paweł Procopieni* z arjami Verdiego (które uznane są za jego właściwą domenę) i z pieśniami Moniuszki. Krytyka niemiecka wyraża się dodatnio o zaletach wokalnych tego artysty.

*

W tych dniach wyjechali na tournée po *Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej: Helena Lipowska* i *Antoni Gołębiowski,* artyści Opery Warszawskiej. Dadzą oni w New-Yorku, na zaproszenie ambasady polskiej, kilka koncertów, poza tem odwiedzą większe skupienia emigracji polskiej, gdzie wystąpią w „Halce" i „Strasznym Dworze".

*

W paryskiej bazylice *Sacre Coeur* odbył się koncert religijny *polskiego chóru* (przy polskim kościele w Paryżu) pod dyr. *Stachowskiego.* Chór wystąpił z kolendami i pastorałkami polskiemi. Uroczysty ten wieczór, który zgromadził całą Polonję paryską i okoliczną, transmitowany był przez radjo paryskie. Obecnie chór polski przygotowuje się pod batutą swego dyrygenta do wielkiego koncertu, który ma zaznajomić publiczność paryską z artystycznemi opracowaniami polskiej pieśni ludowej.

*

*Związek Polskich Kół Śpiewaczych we Francji* organizuje w poszczególnych okręgach kursy dla dyrygentów, prowadzone przez instruktora A. Bojanowskiego.

*

*Chór Towarzystwa Nauczycieli Polskich w czeskim Cieszynie* obchodził 8 lutego b. r. 10-lecie swego istnienia. Uroczyste zebranie, połączone z występami Chóru, uświetniło dzień jubileuszu. Wydana też została monografja, obrazująca historję i działalność Chóru.

*

Spośród chórów, należących do *Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce,* chór *„Nowe Życie"* z Chicago (Nr. 143) delegowany zostanie na Zlot śpiewaczy, który odbędzie się w War-

szawie w dniach 27 — 29 czerwca b. r.

*

*W Belgji*, w okręgu Limburgji, odbyło się zebranie prezesów *polskich kół śpiewaczych*. Zarząd i prezesi poszczególnych chórów dokładają wszelkich starań, żeby wysłać na Zlot śpiewaków w Warszawie chór reprezentacyjny.

*

W cyklu widowisk tanecznych — „Balety współczesne", organizowanym w Paryżu przez *„Archives Internationales de danse"* odbył się wieczór pod hasłem „Rytmy 1936 r.". Przedstawicielką polskiej sztuki choreograficznej była *Loda Halama*. Sprawozdawcy francuscy uznali Halamę za artystkę najwyższej klasy.

*

*Ziuta Buczyńska* wystąpiła w sali Królewskiej Akademji Muzycznej w *Sztokholmie* z recitalem tanecznym. Nasza laureatka Konkursu Wiedeńskiego zjednała sobie przychylną krytykę całej prasy Sztokholmu, zwłaszcza za ludowe tańce polskie.

*

B y d g o s z c z.

Dzięki prywatnej inicjatywie zorganizowała się w Bydgoszczy *orkiestra symfoniczna*, do której weszli zarówno muzycy zawodowi, jak i zaawansowani amatorzy. Na kierownika orkiestry powołano p. Karola Kuleckiego, młodego kompozytora bydgoskiego.

G d y n i a.

Komisja Międzyszkolna w Gdyni wespół z tamtejszą szkołą muzyczną im. Chopina zorganizowała, regularnie odbywające się, *audycje muzyczne dla młodzieży szkolnej*. Audycje te cieszą się liczną frekwencją młodzieży.

I n o w r o c ł a w.

Odbyły się tu *obrady delegatów XIX Okręgu Kół Śpiewaczych*, obejmującego pow. Inowrocławski. Ze sprawozdań, złożonych przez delegatów i sekretarza okręgowego p. Webera wynika, iż działalność stowarzyszeń śpiewackich okręgu inowrocławskiego jest wydajna i obfita. W toku obrad uchwalono tegoroczny Zjazd Okręgu XIX zwołać do *Pukości*, gdzie miejscowe Tow. Śpiewacze „Halka" obchodzi 35-lecie swego istnienia. Prezesem okręgu XIX jest p. Dratwiński. Okręg liczy 1088 członków zgrupowanych w poszczególnych stowarzyszeniach śpiewaczych.

*

*Chór świecki „Szarotka"*, który, istniejąc od 1894 r., szczyci się poważnym dorobkiem na polu pieśniarstwa polskiego, obchodził w styczniu uroczystość udekarowania swego sztandaru odznaką Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych. Opiekunem „Szarotki" jest jej prezes honorowy p. M. Męclewski, stałym zaś dyrygentem — prof. T. Sobieski. Koncertową część uroczystości wypełniła „Szarotka" (pieśni Wiechowicza i Nowowiejskiego) oraz orkiestra 59 p. p.

*

Na walnem zebraniu *chóru farnego* obrano nowy zarząd, którego prezesem został p. Semmler. Sprawozdania wykazały sumienną pracę chóru. Dyrygentem chóru jest p. J. Gałdyński.

*

*Chór „Moniuszko"* w Inowrocławiu, wchodzący obecnie w okres jubileuszu pięćdziesięciolecia, odbył doroczne walne wybory. Prezesem chóru zo-

stał p. Smoczkiewicz, dyrygentem, dotychczasowy dyrygent, p. Weber.

*

Doroczne zebranie miejscowego *Tow. Śpiewaczego „Chopin"* wybrało nowy zarząd z prezesem p. K. Lipińskim na czele.

*

*Orkiestra 58 p. p.* wlkp. z Poznania pod dyr. kapelmistrza kpt. M. Chmielewicza dała w Inowrocławiu koncert na cel budowy hangaru lotniczego w Inowrocławiu.

Katowice i Śląsk.

Dnia 2 lutego odbył się w kościele garnizonowym w Katowicach *wieczór kolend.* Udział wzięły: orkiestra 73 p. p. pod batutą por. Kanasia, orkiestra kolejowego kółka śpiewaczego pod dyr. H. Niczego, chór męski pracowników m. Katowice pod dyr. L. Janickiego i chór mieszany im. ks. Damrota pod dyr. por. Kanasia.

*

W Katowicach i w Chorzowie wykonano pod dyr. Walerjana Bierdjajewa *„Cyrulika sewilskiego".* Rozynę śpiewała Aniela Szlemińska.

*

W dniach od 30 maja do 1 czerwca b. r. odbędzie się w Katowicach Jubileuszowy *Zjazd Śpiewaków Śląskich.*

*

*Chóry Związku Polskiej Młodzieży Ewangelickiej wojew. Śląskiego* obchodzą w b. r. 10-ciolecie swojej działalności. Z okazji tej ma się odbyć w Cieszynie (w lecie) Zjazd wszystkich chórów Związku, poprzedzony szeregiem koncertów, organizowanych w poszczególnych środowiskach. Pierwszy z nich odbył się w dniu 16 lutego b. r. w Skoczowie. Zgromadził on około 120 śpiewaków z Cieszyna, Goleszowa i Skoczowa.

*

W związku z 10-letnią rocznicą *Towarzystwa Śpiewu „Ogniwo"* odbyła się w *Czernicy* akademja i koncert. W koncercie wzięły udział chóry okoliczne.

*

Mała wioska śląska *Lubusza* gościła u siebie członków *Regjonalnego Zjazdu Śpiewaczego,* zorganizowanego z okazji 5-ciolecia istnienia Związku okręgu Lublinieckiego.

Po zebraniach informacyjnych i referatowych, poszczególne chóry (około 10-ciu) wystąpiły ze swemi produkcjami. Poziom artystyczny poszczególnych chórów, które w programach swoich umieściły utwory o poważnym stopniu trudności — zyskał ogólne uznanie wśród słuchaczy. Dyrygentem związkowym jest L. Janicki.

*

W *Rudzie Śląskiej* wykonane zostało oratorjum *St. Kazury „Lot".* Wykonawcami byli: chór mieszany „Słowiczek" z Rudy Śl., orkiestra Towarzystwa Muzycznego z Katowic oraz soliści: E. Jefimcewa (sopran), F. Mathea (tenor), St. Kruzer (bas). Dyrygował stały dyrygent „Słowiczka" F. Hoffman. Ogólna liczba wykonawców wynosiła ok. 200 osób, co jak na stosunki niedużej wsi jest wysiłkiem wielkiej miary. Koncertu, poprzedzonego objaśnieniami dyr. M. Stoińskiego, wysłuchały liczne rzesze publiczności.

*

W *Wełnowcu* (pow. Katowicki) odbył się wieczór pieśni, zorganizowany z okazji 30-lecia chóru mieszanego „Harmonja". Dyrygował p. Trzcionka.

Śląsk niemiecki.

Profesorowie Śląskiego Konserwatorjum Muz. w Katowicach, prof. Romaniszyn (odczyt o emisji głosu), Cetner (skrzypce), Bielicki (fortepian), oraz p. Marta Furmanikowa (akompanjament), wzięli czynny udział w uroczystym koncercie, zorganizowanym przez *Związek Chórów polskich na Śląsku niemieckim, w Bytomiu*. Niezwykle serdeczne przyjęcie, jakiego poza sukcesem artystycznym doznali od rodaków z za kordonu artyści katowiccy, jest wymownym dowodem potrzeby takich odwiedzin „ku pokrzepieniu serc".

*

W *Nowym Bytomiu* odbył się koncert wokalno-instrumentalny z okazji 25-lecia chóru „Harmonja". Wykonano m. in. psalm „Ojczyzna" i „Testament Bolesława Chrobrego" — dzieła F. Nowowiejskiego. Prócz chóru „Harmonja" i solistów wystąpiła na koncercie tym orkiestra huty „Pokój". Dyrygował p. Józef Rzeźniczek. Koncert połączony był z licznemi przemówieniami, obrazującemi ciężkie warunki, w jakich przed wojną śląskie oddziały śpiewacze pracowały nad szerzeniem polskiej pieśni i polskiego języka. Uroczystość poprzedzona była nabożeństwem, w czasie którego chrzestny chór „Dzwon" wykonał mszę G. G. Gorczyckiego.

*

W połowie marca odbył się w *Raciborzu* pierwszy *zjazd śpiewaczy* okręgu raciborsko-kozielskiego Związku Polskich Kół Śpiewaczych na Śląsku Opolskim. Jest to najmłodszy okręg spośród filij Związku, mimo to wykazuje się znacznem wyrobieniem i inicjatywą. Zjazd zgromadził liczne chóry oraz jako gości — wybitnych polskich działaczy społecznych z Niemiec. Stał się zatem okazją do szerokiej wymiany myśli między poszczególnemi środowiskami. W popisach chórów okręgu raciborskiego I i III miejsce zajęły chóry „Harmonja" i „Hasło" z Raciborza, zaś II, IV i V miejsce koła śpiewacze młodzieży w Budriskach, Markowicach i Gamowie.

*

W *Strzelcach* (na Śląsku Opolskim) odbył się *zjazd okręgowy chórów* okręgu Strzeleckiego, połączony z konkursami poszczególnych chórów.

*

*22-gi Śląski Festival Muzyczny* został przełożony na jesień. (Pierwotnie proponowane były miesiące wiosenne).

*

W *Lignicy* wystawiona została opera „Rembrandt in Uxelfingen". *Hans Albert Mattausch* (uczeń F. Draeseke) kierownik Orkiestry i Chóru Siemensa w Berlinie jest jej autorem. Tekst E. H. Bethge. Opera ta została przychylnie przyjęta przez krytykę prasową, która podkreśla prostotę i pogodę muzyki Mattausch'a.

*

*Fritz Reuter* skomponował oratorjum „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" do tekstu Ernsta Wiecherta. Oratorjum to będzie wkrótce wykonane w Oleśnicy (Oelsnitz) i w Jeleniogórze (Hirschberg).

Kraków.

Polski *Związek Muzyczno-Pedagogiczny* w Krakowie urządził w Sali Saskiej koncert, w którym wzięli udział: Macalik (skrz.), Sacewiczowa (fortep.), Paczewska (śpiew).

Lublin.

Dnia 9 lutego b. r. odbył się w Teatrze Miejskim w Lublinie *koncert*

*chórów lubelskich.* Koncert połączony był z uroczystością wręczenia odznak honorowych zasłużonym działaczom terenu lubelskiego, nadanych przez Radę Naczelną Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. W koncercie wzięły udział: Chór Akademicki (mieszany) pod dyr. St. Koszowskiego, Chór Kolejowy „Lutnia" (męski) pod dyr. T. Markowskiego, Chór męski „Echo" pod dyr. Eug. Dziewulskiego. Program koncertu obejmował wyłącznie utwory kompozytorów polskich.

*

Dnia 24 lutego b. r. odbył się *Koncert Kompozytorski* p. *Eugenjusza Dziewulskiego.* Na koncercie przedstawiony został dorobek twórczy 23-letniej pracy kompozytora. Wykonawcami byli: kwintet smyczkowy (A. Romanowska-Rudzka (I skrz.), Wł. Zawadzki (II skrz.), K. Iwanow (altówka), L. Chełmiński (wiolончz.), L. Popławski (fortep.)), oraz orkiestra Towarzystwa Muzycznego w Lublinie. W programie zawarte były: „Suita huculska" na kwintet, „Uwertura Jubileuszowa", „III Symfonja" i Suita „Zielony Pajac". Miejscowe recenzje z uznaniem omówiły koncert, wyrażając się pochlebnie o twórczości Dziewulskiego.

L w ó w.

Staraniem Korpusu Kadetów Nr. 1 we Lwowie wystawiono w dniu 1 lutego b. r. jednoaktową operę *K. Kurpińskiego „Leśniczy w Kozienickiej puszczy".* Odpis tego utworu, uważany dotąd za zaginiony, odnaleziony został w Archiwum teatru lwowskiego. „Leśniczy w Kozienickiej puszczy" wystawiony był po raz pierwszy w 1821 r. w Warszawie.

*

*Tow. Śpiewacze „Echo-Macierz"* we Lwowie ukonstytuowało na r. 1936 nowy zarząd. Prezesem został kpt. Usarz, kierownikiem artystycznym Jerzy Kołaczkowski, stałym dyrygentem dr. St. Schmidt.

*

Delegacja *Małopolskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych* przyjęta została przez wojewodę lwowskiego p. Wł. Belinę-Prażmowskiego. Delegacja przedstawiła nowe dezyderaty w sprawie rozszerzenia swej budowy organizacyjnej na wszystkie miasta i miasteczka Małopolski Wschodniej, w celu pobudzenia ruchu śpiewaczego w jak najszerszych kołach społeczeństwa. Pan wojewoda Prażmowski przyrzekł swą pomoc i poparcie.

*

Staraniem Lwowskiego Koła „Polskiego Związku Zachodniego" odbył się w dniu 28 lutego b. r. *wieczór śląski,* zorganizowany z okazji 17-ej rocznicy najazdu czeskiego na Śląsk Cieszyński. Po przemówieniach i referatach nastąpiła część muzyczna uroczystości, w której wziął udział chór śląski „Znicz" oraz Orkiestra Koła Muzycznego Techników Lwowskich. Program wypełniły regjonalne pieśni śląskie.

P o z n a ń.

*Dwie nowości: „Dies Irae"* poemat symfoniczny *Tad. Z. Kasserna* oraz *„Marche française" Roger Ducassa* wykonane zostały na koncercie symfonicznym w Poznaniu dnia 10 marca b. r. pod dyr. *Feliksa Nowowiejskiego.*

*

Wielkopolski Związek Teatrów Ludowych, przy poparciu Kuratorjum Szkolnego Okręgu Poznańskiego, zorganizował w Poznaniu *Archiwum*

*Pieśni Ludowej*. Związek, przystępując do pracy nad zbieraniem pieśni ludowej Wielkopolski i Pomorza, zaopatrzył się w fonografy wałkowe i liczny sztab pracowników (nauczycielstwo), którzy przeszli odpowiednio wykształcający kurs pod kierunkiem *prof. dr. Ł. Kamieńskiego*. Stała współpraca i kontrola, jaką ofiarował prof. Kamieński, stanie się rękojmią wartości przyszłych zbiorów Archiwum Związku. Czynny Zarząd Związku wypracował już metody organizacyjne pracy swych członków w terenie. Akcja zbierania fonograficznego i „ołówkowego" jest już w toku.

*

*Poznańskie Towarzystwo Muzyczne* donosi, że wbrew notatce zamieszczonej w poprzednim nr. „Muzyki Polskiej", nie zamierzało i nie zamierza organizować sekcji Muzyki Współczesnej.

*

*Tow. Muzyczne Kolejarzy* i *Chór „Moniuszko"* urządziło poranek muzyczny, z którego dochód przeznaczony został na pomoc bezrobotnym.

*

Dnia 13 i 14 stycznia b. r. odbyło się w Poznaniu zebranie *Zarządu Centralnego Kolegjum Polskich Organistów-Chórmistrzów*. Wypracowano memorjał, (dotyczący spraw Kolegjum i jego statutu), który przedstawiony został J. Em. Prymasowi. W lipcu ma być zwołane Walne Zgromadzenie Kolegjum.

*

Z inicjatywy Zarządu Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego odbyło się w Poznaniu zebranie śpiewaków, poświęcone uczczeniu pamięci *Kajetana Bojarskiego*. Przemawiał dr. L. Surzyński (prezes Związku). Poza tem odczytane zostały wspomnienia p. red. W. Noskowskiego, towarzysza ś. p. Bojarskiego i jego współpracownika z czasów budowy pierwszych podwalin ruchu śpiewaczego. Część koncertową zebrania wypełnił chór poznański „Echo". Pamięć Bojarskiego uczcił również red. Noskowski audycją muzyczno-słowną p. t. „Skąd się wzięło „Echo". Audycję tę nadała rozgłośnia poznańska.

*

W Poznaniu koncertował chór mieszany z Berlina — *„Berliner Solisten Vereinigung"*. Dyrygował W. Favre.

Przemyśl.

Za sprawą biskupa diecezji przemyskiej — ks. dr. F. Bardy, zaprowadzona została *reorganizacja chórów kościelnych djecezji przemyskiej*. Chóry te istniały dotychczas bez jakichkolwiek podstaw prawnych jako luźne stowarzyszenia amatorskie. Wyjątek stanowił jedynie Chór Katedralny w Przemyślu. Obecnie opracowany został statut Stowarzyszenia Chórów Kościelnych diecezji przemyskiej, na podstawie którego poszczególne chóry kościelne przeprowadzają swoją reorganizację. Kuratorem chórów kościelnych diecezji przemyskiej jest ks. W. Lewkowicz, dyrektor Chóru Katedralnego w Przemyślu.

*

*Towarzystwo Muzyczne*, kierowane przez prof. Jurczyńskiego, jest głównym ośrodkiem życia muzycznego Przemyśla. W styczniu b. r. Tow. Muzyczne urządziło *wieczór kolend* w wykonaniu orkiestry, chórów (męskich, żeńskich i mieszanych) oraz solistów. Na program złożyły się kolendy i pastorałki, opracowane przez kompozytorów polskich.

Poza tem Towarzystwo Muzyczne wystąpiło z *koncertem chóralnym*. Chór Towarzystwa pod dyr. prof. Jur-

czyńskiego wykonał bogaty repertuar utworów kompozytorów polskich. Solistami byli dwaj śpiewacy: A. Noskowski (bas) i St. Russocki (tenor). Koncert urządzony był staraniem Zw. Pracy Obyw. Kobiet, dochód przeznaczono na tenże Związek.

Rzeszów.

*Władysław Turzański* wystąpił w Rzeszowie z wieczorem pieśni i arji.

Skierniewice.

Przy *Towarzystwie Artystycznem* w Skierniewicach istnieje *Sekcja Muzyczna*, założona i prowadzona przez p. St. Janiszewskiego, dyrektora Szkoły Muzycznej im. J. Śliwińskiego w Skierniewicach i por. K. Wojcika, kapelmistrza orkiestry 18 p. p. W roku 1932/33 Sekcja Muzyczna zorganizowała szereg koncertów symfonicznych w Skierniewicach, Łowiczu i Kutnie. Od roku 1935 datuje się planowa i systematyczna działalność Sekcji. Wynikiem tej działalności jest zaprowadzenie w Skierniewicach stałego ruchu koncertowego. Odbyło się już pięć poranków symfonicznych, poświęconych muzyce polskiej, klasycznej, romantycznej i współczesnej. Każdy poranek poprzedzony jest prelekcją. Prócz orkiestry 18 p. p. biorą udział w koncertach artyści miejscowi i przyjezdni. Do wzmożenia ruchu muzycznego w Skierniewicach przyczyniają się również gimnazja ogólnokształcące, które posiadają uczniowskie zespoły orkiestrowe. Zespoły te od pięciu lat występują z dorocznemi koncertami w Skierniewicach i w sąsiednich miastach.

Stanisławów.

Stanisławów ma usłyszeć cały *cykl koncertów symfonicznych*, organizowanych przez *Towarzystwo Muzyczne im. Moniuszki* w Stanisławowie. Dyrekcję koncertów objął prof. Tadeusz Jarecki. Pierwszy koncert symfoniczny z udziałem Józefa Cetnera (skrzypce) przyniósł dość rozmaity program. M. in. wykonaną została Suita orkiestrowa op. 32 — Tadeusza Jareckiego (pierwsze wykonanie). Następny koncert ma być poświęcony twórczości Paderewskiego.

*

Z inicjatywy licznych miejscowych stowarzyszeń społecznych odbyła się uroczysta *akademja ku czci I. Paderewskiego* z okazji 75-tej rocznicy urodzin Mistrza. Część koncertową poprzedziło przemówienie prof. T. Jareckiego (dyrektora miejscowego konserwatorjum im. St. Moniuszki), w którem prelegent scharakteryzował Paderewskiego — jako muzyka. Wykonawcami części koncertowej akademji byli: p. L. Llewellyn-Jarecka (śpiew), Jan Lityński (fortep.) oraz orkiestra Tow. Muzycznego im. St. Moniuszki pod dyr. prof. T. Jareckiego.

Tarnopol.

Towarzystwo Oratoryjne w Tarnopolu zorganizowało *koncert kolend*. Program koncertu (prócz części chóralnej wykonanej przez chór mieszany Towarzystwa Przyjaciół Muzyki oraz chór „Bard") zawierał „Kwartet kolendowy" dr. Sołtysa (w wykonaniu kwartetu smyczkowego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki) oraz „Suitę Kolendową" Fr. Koniora, którą wykonały połączone chóry Towarzystwa i „Bardu" i orkiestra symfoniczna Tow. Przyj. Muzyki, wspomagana przez orkiestrę 54 p. p. Solowe kolendy wykonał z towarzyszeniem fortepianu p. Blasiak (baryton). Głównym organizatorem koncertu, jak

i wielu poprzednich imprez, zaznajamiających Tarnopolan z dziedziną muzyki kościelnej, jest Dominikanin O. Madura, który od chwili swego osiedlenia w Tarnopolu przyczynia się walnie do ożywienia miejscowego życia muzycznego.

Towarzystwo Oratoryjne wyjechało z koncertem kolend do *Trembowli i Czortkowa.*

*

Przy tutejszem Towarzystwie Przyjaciół Muzyki powstał *zespół cytrowy.*

T o r u ń i P o m o r z e.

Dnia 23 lutego odbył się w Toruniu koncert *Henryka Sztompki.* Był to inauguracyjny koncert *Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego.* Publiczność, która wypełniła całkowicie salę Dworu Artusa, przyjmowała artystę owacyjnie. „Słowo Pomorskie" stwierdza, że „Sztompka stał się odrazu ulubieńcem Torunia".

*

Z inicjatywy *Konserwatorjum Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego* wprowadzone zostały w rozgłośni toruńskiej specjalne audycje, przeznaczone dla kształcącej się muzycznie młodzieży. Audycje te odbywają się co dwa tygodnie, od lutego począwszy. Pierwsza audycja poświęcona została grze fortepianowej (objaśnienia dyr. Perkowskiego, ilustracje fortepianowe p. Kurpisz-Stefanowej), druga — zajęła się grą skrzypcową (objaśnienie również dyr. Perkowskiego, ilustracje muzyczne p. H. Wojciechowskiej). Tematem trzeciej audycji była „Orkiestra symfoniczna i jej skład" (objaśnienia por. Grabowskiego, współudział orkiestry 63 p. p.). Audycje te wywołały ogromne zainteresowanie wśród młodzieży i wśród melomanów toruńskich.

*

*Bratnia Pomoc* przy *Pomorskiej Szkole Muzycznej* p. Musiałkowskiej w Toruniu przystąpiła do urządzania pogadanek muzycznych, które mają na celu podanie najszerszemu ogółowi niezbędnych wiadomości muzycznych. Temat pierwszego takiego wieczoru brzmiał: „Co to są c-dury i c-molle", następnego zaś „Co to są opusy". Pogadanki, bogato ilustrowane muzycznie, zainteresowały szeroką publiczność Torunia.

*

W auli gimnazjum im. Kopernika w Toruniu odbył się (na rzecz funduszu szkoły polskiej zagranicą) *wieczór muzyczny,* poświęcony *twórczości słowiańskiej.* Chopin, Rachmaninow, szereg pieśni słowiańskich w układzie P. Konjovis'a, wreszcie trio fortepianowe g-moll Smetany wypełniły całość programu. Wykonawcami byli: pp. S. Jagodzińska-Niekraszowa (fortep.), K. Ludwig-Kitzowa (skrzypce), H. Krauze (wiolończ.), Z. Drexler-Pasławska (śpiew). Koncert wzbudził wielkie zainteresowanie wśród miejscowej publiczności.

*

W Toruniu odbyło się walne zgromadzenie członków *chóru św. Cecylji* (przy kościele św. Jakóba). Prezesem nowoobranego zarządu został p. Lewandowski. Chór św. Cecylji w ciągu ub. roku wzbogacił znacznie swój program. M. in. włączył doń „Missa brevis" Palestriny.

*

*Orkiestra 64 p. p. z Grudziądza koncertowała w Krakowie* w „Pałacu Prasy". Orkiestra ta przybyła do Krakowa z wycieczką szkoły instruktorów-podoficerów 14 d. p.

*

*W Podgórzu* odbył się koncert *Tow. Śpiewaczego „Halka"*. Udział w koncercie wziął chór „Halka" pod dyr. J. Marcinkowskiego, chór „Dzwon" z Torunia pod dyr. Z. Moczyńskiego oraz orkiestra symfoniczna 63 p. p.

*

*Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia"* w *Sępólnie* (którego 25-lecie przypada w przyszłym roku) urządziło „Wieczór Pieśni". Chór pod dyrekcją St. Kamprowskiego wykonał szereg pieśni kompozytorów polskich. Część instrumentalną wieczoru wypełniły zespoły kwartetowe, kwintetowe oraz tria i sola wiolonczelowe.

*

*W Świeciu* odbył się koncert z udziałem artystów bydgoskich: *Felicji Krysiewiczowej* (śpiew) i *Edmunda Röslera* (fortepian).

*

Warszawa.

Dnia 26 stycznia b. r. odbył się w Warszawie (sala kina „Colosseum") *festival kolend* w wykonaniu chórów i orkiestr Okręgu II Związku Mazowieckiego Polskich Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych. W festivalu wzięły udział chóry: „Pobudka" pracowników Fabryki Karabinów (dyr. T. Czudowski); „Chór pracowników Gł. Drukarni Wojsk." (dyr. M. Szymanowski); „Chór Pracowników Zbrojowni Nr. 2" (dyr. K. Jezierski); „Chór Pracowników Wytwórni Amunicji" Nr. 1 (dyr. E. Pawłowski) i Nr. 2 — Rembertów (dyr. F. Rybicki) oraz orkiestry Zbrojowni Nr. 2 i Fabryki Karabinów (dyr. A. Sielski).

*

*Zarząd Polskiego Związku Stowarzyszeń Śpiewaczych i Muzycznych* wystosował apel do poszczególnych Stowarzyszeń z zaleceniem *zbierania pieśni ludowych* poszczególnych regjonów. Pieśni mają posłużyć za materjał do opracowań artystycznych. W ten sposób Związek pragnie wzbogacić repertuar chórów ich regjonalnemi pieśniami.

*

*Sekcja Kultury Zarządu Miejskiego Warszawy* prowadzi ciągłą akcję na przedmieściach i peryferjach miasta. Warszawa podzielona jest na dzielnice; w każdej z tych dzielnic odbywają się regularne koncerty. Liczba tych koncertów osiągnęła obecnie wysoką pozycję 57.

*

*Walne Zgromadzenie członków Instytutu Fr. Chopina* w Warszawie obrało na rok bieżący nowy Zarząd, którego prezesem został ponownie p. Minister August Zaleski. Instytut Fr. Chopina, pragnąc zapoczątkować zbiory Chopinowskie, zakupił m. in. autograf Tria Chopina. Obecnie, na zlecenie Min. S. Z. i Min. W. R. i O. P., Instytut przeprowadza pertraktacje z pewną firmą zagraniczną w sprawie zakupu większej ilości autografów Chopina.

*

W ostatnich dniach doszło do uzgodnienia pracy pomiędzy Polskiem Radjo a Filharmonją Warszawską. Polskie Radjo wznawia transmisje piątkowych *koncertów symfonicznych* i czwartkowych *poranków szkolnych* z Filharmonji Warszawskiej.

*

Dnia 19 lutego b. r. odbył się w salach *Italskiego Instytutu Kultury* w Warszawie koncert wiolonczelisty *Enrico Mainardi*. Akompanjament fortepianowy objęła żona artysty.

*

*Zygmunt Zaleski*, bas scen zagranicznych, reżyser medjolańskiej Scali, zaangażowany został do Opery

Warszawskiej jako reżyser i śpiewak. Reżyserował tu już „Manru".

*

W nowootwartem kinie „Roma" w Warszawie puszczono na ekran film wytwórni niemieckiej *„Chopin — piewca wolności"*. Warszawscy recenzenci filmowi ocenili obraz ten bardzo dodatnio. Nieścisłości historyczne są wybaczalne wobec tej zalety, że główną bohaterką filmu jest *muzyka Chopina*, podkreślona artystycznie zarysowanym nastrojem całego obrazu.

*

*„Straszny Dwór"* ma być nakręcony na film (jako komedja) przez wytwórnię warszawską „Imago-Vox". Wykonawcami będą artyści dramatyczni.

Wilno i Wileńskie.

Klub muzyczny w Wilnie odbywa zebrania, na których wykonywane są dzieła *muzyki kameralnej*. Ostatnio wykonane zostały kwartety smyczkowe dwu kompozytorów miejscowych: T. Szeligowskiego (kwartet Nr. 2) i W. Rudzińskiego.

*

W *Głębokiem* powstał *stały Teatr Regjonalny*, który działalnością swą obejmie cały teren pow. dziśnieńskiego. Teatr posiada sekcję dramatyczną, komedjową, ludową i muzyczną. Zespół teatralny liczy 38 osób. Na czele teatru stanęła Rada, złożona z 8 osób.

*

*Wilejka* odczuwała dotąd brak większej sali, w której mogłyby się odbywać koncerty, przedstawienia teatru objazdowego, zebrania i t. p. Obecnie brak ten zażegnany został przez Wydział Powiatowy, który w nowo-wybudowanym swym gmachu urządził dużą salę, wygodną i dobrze umeblowaną, mogącą pomieścić 500 osób.

Z ruchu śpiewaczego w Wielkopolsce i na Kujawach

*Tow. Śpiewacze „Lutnia" w Chełmcach* ukonstytuowało na walnem zebraniu nowy zarząd z prezesem p. L. Wojciechowskim na czele.

*

Osada *Dobre* (koło Nieszawy) uroczyście obchodziła 75-tą rocznicę urodzin I. Paderewskiego. Akademja, jaka się odbyła w sali Sokoła, zgromadziła niezwykle liczną i entuzjastycznie nastrojoną publiczność. W części muzycznej akademji wystąpiła orkiestra Sokoła pod batutą p. Marciniaka oraz, jako pianista, p. inż. Trompeteur z Inowrocławia.

*

*„Testament Bolesława Chrobrego"*, rapsod na chór miesz., sola i orkiestrę *Feliksa Nowowiejskiego*, wykonany został dnia 8 marca b. r. w Gnieźnie przez chór „im. F. Nowowiejskiego".

*

*Nadgoplańskie Towarzystwo Śpiewu w Kruszwicy urządziło* „Wieczór Pieśni". Dyrygentem chóru jest p. L. Uklejewski, prezesem — St. Sielcz-Fedkowicz. Na program koncertu złożyły się utwory kompozytorów polskich.

*

*Tow. Śpiewacze „Halka" w Mogilnie* obrało na rok bieżący nowy zarząd. Prezesem został p. Wł. Ramisch.

*

*Chór „Halka"*—istniejący w *Pakości* od 1900 r. — na swem walnem zebraniu wybrał nowy zarząd, którego prezesem jest p. B. Wagner, dyrygentem

zaś p. B. Zieliński. Podkreślić należy trafną inicjatywę obecnego na zebraniu dyrygenta okręgowego p. Webera, który zachęcał chór do przyswajania sobie starych pieśni ludowych, w najprostszym, jednogłosowym układzie.

*

Walne Zebranie *Chóru Kościelnego w Piaskach* (pod Mogilnem) obrało nowy zarząd. Prezesem został p. T. Nowak.

*

*Chór Koła Śpiewaczego im. Moniuszki w Sławsku Wielkim* (koło Mogilna) obrał na walnem zebraniu nowy zarząd. Prezesem został p. Franciszek Lisiecki, dyrygentem p. T. Kwiatkowski. Zebranie mianowało członkiem honorowym Koła p. W. Trawkę, założyciela i pierwszego dyrygenta chóru.

*

*W Strzelnie* odbyło się uroczyste zebranie *Koła Śpiewu „Harmonja"*, połączone z wręczeniem panu Barczakowi ze Strzelna odznaki Wszechpolskiego Związku Śpiewaczego. W czasie uroczystości chór „Harmonja" wykonał szereg utworów kompozytorów polskich.

*

Młodzież gimnazjum im. Ks. Piotra Skargi w *Szamotułach* urządziła *„Wieczór pieśni i tańców szamotulskich"*, w opracowaniu regjonalisty szamotulskiego p. Andrzeja Hanyża. Bogaty folklor szamotulski (stroje, obyczaje, muzyka) został umiejętnie tu wykorzystany.

*

Doroczne walne zebranie miejscowego *chóru „Harmonja" w Szymborzu* wybrało nowy zarząd, z prezesem p. F. Drabikiem na czele. Dyrygentem na rok bieżący został p. Kocikowski z Inowrocławia.

*

*Włocławski Chór Katedralny* pod dyr. ks. prof. Z. Olszewskiego dał w Bazylice Katedralnej koncert (czwarty) muzyki religijnej. W programie szereg kolend.

Ruch artystyczno - kulturalny młodzieży akademickiej.

Walne Zebranie *Akademickiego Koła Muzycznego U. J. P. „Lira"* wybrało nowe władze Koła w składzie: L. Małecki — prezes, Wiśniewski, Bakalarska, Chrostowski, Marja Ońko— członkowie Zarządu. Chór akademicki „Lira" przygotowuje się do koncertu dorocznego, będącego 15-ym, jubileuszowym jego koncertem.

*

Zarząd organizacji międzyuczelnianej, mającej na celu osiągnięcie międzynarodowego zbliżenia akademickiego, powołał obecnie do życia *sekcję artystyczną.* Do sekcji tej należeć będą mogli studenci Konserwatorjum. Program działalności sekcji artystycznej obejmuje prace, połączone z nawiązaniem jaknajliczniejszych stosunków z zagranicznemi organizacjami o zbliżonym charakterze, informowanie zagranicznej prasy akademickiej o sztuce polskiej, wymianę wydawnictw, projektów oraz wymianę studentów. Pożyteczna ta organizacja akademicka wypełnia w ten sposób lukę, jaka istniała dotąd w artystycznej dziedzinie życia akademickiego.

Z radja.

Polskie Radjo rozszerza program, zaznajamiający słuchacza z *twórczością polską dawną i współczesną.* Programy radjowych koncertów symfonicznych wykazują przyrost utworów polskich. 1/3 ogólnej liczby utworów, wykonywanych na wieczornych

koncertach symfonicznych, przypada na kompozytorów polskich. „Koncerty historyczne" z Krakowa poświęcane są poszczególnym kompozytorom polskim. Koncerty, urządzane z okazji rocznic, jubileuszów i t. p., cykl „Twórczość Chopina", „Nasze pieśni", „Cała Polska śpiewa", wreszcie folklorystyczne audycje radjowe, poświęcone wsi polskiej, z jej obrzędami i muzyką (nierzadko przez wiejskich śpiewaków i muzykantów przed mikrofonem wykonywaną) — zaznajamiają radjosłuchacza z artystyczną i ludową twórczością polską.

*

Rada Powiatowa *powiatu Radzymińskiego* powołała do życia „referat radjowy" przy komisji kulturalno-oświatowej. Referat przeprowadzać będzie planową radjofonizację wsi w powiecie radzymińskim.

*

W dn. 5 stycznia b. r. *Rozgłośnia Krakowska* objęła nowy lokal. Jednopiętrowa kamienica, o charakterze willowym (ul. Pędzichów 6) mieści 3 studja: muzyczne większe, mniejsze (dla zespołów kameralnych) oraz studjo literackie. Pozatem urządzono studjo dla speakerów, pokój reżyserski, stację kontroli technicznej i biura Dyrekcji.

### Varia.

*Stanisław Kazuro* napisał szereg nowych kompozycyj: inwencje 3-głosowe, 6 mazurków, sześć pieśni do słów K. Makuszyńskiego, utwór na altówkę, na skrzypce oraz preludjum i fugę na skrzypce i altówkę.

*

*St. M. Stoiński* wykończył „Balladę symfoniczną" op. 17. Utwór ten wykonany będzie w przyszłym sezonie koncertowym.

*

*Polonja Amerykańska* uczciła *75-letni jubileusz urodzin Paderewskiego* pamiątkowem wydawnictwem „Ingae Jan Paderewski" (Diamond Anniversary, 1860 — 1935). Bogate to wydawnictwo wyposażono w piękną szatę graficzną.

## ANGLJA

W ostatnich miesiącach koncertowali w Londynie: *Bartók*, który wykonał swój drugi koncert fortepianowy i *Kodály*, który dyrygował swą suitą. Wykonany był też koncert na fortepian, trąbkę i smyczki *Szostakowicza.*

*

*Paweł Hindemith,* który w ubiegłym miesiącu wystąpił w Londynie, jako solista w Queen Hall-Konzert, otrzymał od dyrekcji Radja Brytyjskiego polecenie dostarczenia odpowiedniego utworu na cześć zmarłego króla Jerzego V. Hindemith skomponował utwór (na altówkę z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej) na temat chorału „Vor deinen Thron tret ich hiermit". Dzieło to nadane będzie wkrótce na wszystkie rozgłośnie angielskie. Pozatem Hindemith wystąpił, jako solista przed mikrofonem radja londyńskiego, wykonując swój koncert na altówkę. W programie londyńskiej audycji znalazła się suita Schoenberga z „Pelleas i Melissanda", „Femme silencieuse" Straussa i „Petruszka" Strawińskiego.

*

„The Royal Philharmonic Orchestre" wykonała w Londynie po raz pierwszy najnowsze dzieło młodego muzyka — *symfonję Arnolda Baxa.*

## BELGJA

Opera w Antwerpji wystawiła balet *Wernera Egka* „Der Weg", który wy-

wołał wielkie uznanie prasy krytycznej.

## BUŁGARJA

W Sofji zawiązana została *Filharmonja Bułgarska.*

## CZECHOSŁOWACJA

W Pradze odbyła się premjera opery-oratorjum „Hry o Marri". Autorem jest *Bohuslav Martinu*, 35 lat liczący kompozytor. Dzieło to łączy w sobie cechy opery, oratorium i baletu.

*

Opera narodowa w Pradze wystawiła dzieło młodego (25 lat liczącego) kompozytora *P. Konjowitsch'a*, p. t. „Koschtana". Opera ta oparta jest bardzo silnie o ludowość i muzykę ludową. Konjowitsch jednak nie zdołał — zdaniem krytyki — wykazać własnego stylu.

*

W teatrze miejskim w Ołomuńcu wystawiono *„Orfeusza" Monteverdi'ego.*

*

„Katarina Izmajłowa" *Szostakowicza*" została wystawiona przez teatr niemiecki w Pradze. Opera młodego rosjanina zyskała powodzenie wśród publiczności.

*

*Julie Reisser*, kompozytor czeski, osiedlony od dawna w Kopenhadze, wykończył nowy utwór na chór żeński „Festtag".

*

*Fryderyk Plaschke*, znany baryton „Sächsischer Kammersänger", Czech z pochodzenia, został mianowany zastępcą dyrektora opery w Pradze.

*

Czechosłowackie władze policyjne w Aussig (Usti) zabroniły (pod karą 5000 koron cz.) wykonywania austrjackich i pruskich marszów wojskowych.

## FRANCJA

Nowości muzyczne w Paryżu

W ciągu niedługiego okresu (w lutym) usłyszał Paryż dwa pierwsze wykonania nowych utworów, pisanych na clavecin: „Sonate en trio, pour clavecin, flûte et clarinette" *Florent Schmitt'a* oraz „Concerto" *B. Martinu.* Obie nowości zostały przyjęte przez krytykę paryską z nadzwyczajnem uznaniem. Do pierwszego niejako wykonania można też zaliczyć wskrzeszenie *„Concerto pour clavecin" Giovanniego Paesiella.* (Koncert ten dedykował Paesiello „à S. M. Imperatrice des Russies").

*

Na jednym z koncertów, organizowanych przez „Revue musicale" w Paryżu, usłyszano pierwsze wykonanie ciekawego instrumentacyjnie koncertu na saxofon i małą orkiestrę. Autorem jest *Jacques Ibert*, który, jak w innych dziełach, tak i tu wykazał — zdaniem krytyków — bujność pomysłu i fantazji twórczej.

*

W Paryżu wykonana została po raz pierwszy sonata na altówkę z towarzyszeniem fortepianu *Roberta Bernard'a.* Krytyka widzi w nowym utworze Bernard'a wiele zalet (zwłaszcza melodycznych i rytmicznych), podkreśla jednak przytem brak spoistości między poszczególnemi częściami, które w swej „samowystarczalności" stały się oderwanemi, zamkniętemi w sobie całościami.

*

*Henri Martelli* wzbogacił nowoczesną literaturę fortepianową Sonatiną op. 36 na fortepian, która pierwszem

wykonaniem, jakie miało miejsce w Paryżu, zdobyła sobie uznanie krytyków, muzyków i publiczności. Drugą „premjerą" tego kompozytora było Trio na dwoje skrzypiec i fortepian. „Jonglowanie kontrapunktyką melodyczną i rytmiczną", nagłe przecinanie rozbujałej rytmiki upartemi ostinatami, zupełna samodzielność poszczególnych głosów czynią z tego Tria — zdaniem prasy — ciekawe, „eksperymentalne" dziełko.

*

Filharmonicy paryscy (pod dyr. Ch. Muncha) wykonali ostatnio szereg nieznanych dotąd nowości: „Types" P. O. Ferrouda, II Koncert skrzypcowy *Prokofiewa* (grał M. Soëtens) oraz „Danses Russes" *A. Tcherepnina.*

*

*Albert Roussel* wykończył IV symfonję, która będzie wykonana w Paryżu pod dyr. Alberta Wolffa. Roussel dał niedawno w Kopenhadze koncert kompozytorski, którym objął swą twórczość kameralną.

## Z opery.

W paryskiej Opéra-Comique występuje japońska Butterfly. Nazywa się *Tapales Isang.*

*

Znany pisarz francuski *Franciszek Mauriac* występuje ostro (w jednym z niedawnych numerów „Nouvelles litteraires") przeciw niedbałej i banalnej inscenizacji Carmen w paryskiej Opéra - Comique. Mauriac wzywa „artystów czystej duszy" do aktu „wyswobodzenia Carmen", do „przywrócenia czaru i wiecznej młodości temu zdegradowanemu dziełu", które Opéra - Comique wyzyskuje, czyniąc zeń numer, obliczony na „robienie kasy".

## Uroczystości i odznaczenia.

Z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Polski we Francji umieszczone zostanie w Konserwatorjum Paryskiem *popiersie J. I. Paderewskiego.* Popiersie to funduje Towarzystwo.

*

W „École Normale de Musique" w Paryżu odbył się *festival ku czci Alberta Roussela.* Program wypełniły dzieła orkiestrowe Roussela (Sinfoniettą dyrygował kompozytor osobiście) i pieśni.

*

Wielka nagroda muzyczna Prowancji przyznana została *Hectorowi Fraggi.*

*

Na miejsce zmarłego Ducassa wybrany został do Academie des Beaux-Arts" *Florent Schmitt.* Postawiona też była kandydatura Strawińskiego.

## Wynalazki i eksperymenty

*Prof. Varnum* wynalazł pianino, które zamiast gamy kolejnych dźwięków daje gamę kolorów, rzuconych na ekran, złożony z 50 szklanych prętów. Każdej oktawie odpowiada zasadniczy kolor tęczy, którego odcienie produkują poszczególne klawisze. Instrument ten może odegrać dużą rolę w badaniach psychologicznych, zwłaszcza z zakresu psychologji muzyki. Wszak zjawiska łączenia wrażeń słuchowych z barwnemi występują u wielu kompozytorów, fachowych muzyków i amatorów. Przed paru już laty robiono w Paryżu próby potęgowania stopnia odczucia muzycznego przez stosowanie w czasie koncertu różnobarwnego światła, wypełniającego salę. Aparat prof. Varnum'a przyczyni się niewątpliwie do posunięcia szeregu tego rodzaju eksperymentów.

*

W „Salonie Niezależnych" w Paryżu osobną salę na wystawie malarskiej mają t. zw. *„muzykaliści"* — artyści, którzy starają się przedstawić plastycznie wrażenia muzyczne. Arabeski, spirale i rozmaite ornamentacje kolorystyczne mają przedstawiać różnego rodzaju wrażenia muzyczne. Przeprowadzono też ciekawy eksperyment w tym zakresie: podczas koncertu pianisty Maurycego Servais, znany malarz paryski Guinegault zilustrował na ekranie, ustawionym na estradzie, wrażenia swoje, wywoływane muzyką pianisty.

## GRECJA

*Mitropaulos*, dyrygent reprezentacyjnych koncertów konserwatorjum w Atenach, dyrygował w Berlinie orkiestrą Filharmoników Berlińskich. Mitropaulos umieścił w programie m. in. II symf. R. Schumanna, dzieło niemal wcale na estradzie berlińskiej niegrywane.

## ITALJA

Dn. 17 lutego b. r. odbyła się w Medjolańskiej „La Scala" pra-premjera nowego dzieła *Ermanno Wolf-Ferrai'ego*, który przed 4-ma tygodniami obchodził 60-lecie swych urodzin. Jest to 3-aktowa opera — buffo „Il Campiello", której tekst oparty jest o komedję Carla Goldoniego (przeróbka Marji Chisalberti). Muzyka Wolf-Ferrari'ego — jak ją określa prasa krytyczna — nowoczesnemi środkami wypełnia ramy dawnej opery-buffo i w nowej postaci powołuje ją do życia. Dyrygował Marinuzzi. Przedstawienie było jednym wielkim triumfem kompozytora, oklaskiwanego przez publiczność i wykonawców. Na jesieni r. b. „Il Campiello" ma być wystawione w Monachjum.

*

*„Quartetto di Roma"* koncertował w Berlinie. W programie umieszczono kwartet *Giovanni Giuseppe Cambini'ego*, kompozytora włoskiego, współczesnego Beethovenowi, ucznia Padre Martini'ego.

(Cambini pozostawił 144 kwartety smyczkowe, 60 symfonij i długi szereg oper, przeznaczonych głównie dla sceny paryskiej).

*

Znany pianista italski — *Carlo Zecchi* koncertował z powodzeniem w Berlinie, zyskując uznanie krytyki.

*

*Francesco Malipiero* otrzymał katedrę historji muzyki na Uniwersytecie w Padwie.

## ŁOTWA

W Rydze wystawiona została opera *Ricardo Zandonai* „Kawalerowie z Ekebu" (do tekstu Selmy Lagerloef).

## ŁUŻYCE

Kompozytor łużycki *Bjarnat Krawc* obchodził 75-lecie swych urodzin. Krawc zasłużył się Łużyczanom nietylko jako kompozytor, autor artystycznych opracowań licznych ludowych pieśni łużyckich, ale i jako niestrudzony zbieracz łużyckiej muzyki ludowej, autor cennych artykułów i zbiorów muzyczno - folklorystycznych oraz stały współpracownik najpoważniejszych czasopism łużyckich. Prasa łużycka poświęca jubilatowi obszerne artykuły.

Z twórczością B. Krawca zaznajomił się niedawno Poznań. W czasie pobytu B. Krawca w Poznaniu (w grudniu ub. roku) odbył się tam bowiem koncert kompozytorski jubilata.

*

## NIEMCY

### Nowe dzieła kompozytorów niemieckich

Dn. 20 lutego b. r. na scenie Opery w Altenburgu odbyła się pra-premjera dzieła *Hansa Ludwika Kormanna* (lipskiego kompozytora) „Der Dreispitz".

*

Opera miejska w Augsburgu wystawiła „Blondin im Glück" *Hansa Grimma.* Hans Grimm, uczeń sławnego Antona Beer-Walbrunn, jest autorem kilku już oper, dobrze przez publiczność i krytyków przyjętych.

*

*Albert Barkhausen,* znany dotąd jako kompozytor utworów na małe zespoły kameralne, wystąpił z większem dziełem — „Die Jobsiade" do tekstu Wilhelma Buscha. Pierwsze wykonanie tego dzieła odbyło się w Hannowerze.

*

Teatr w Moguncji wystawił po raz pierwszy operę „Günstling" *Wagnera-Régenysa.*

*

27 lutego b. r. na scenie operowej w Wiesbaden odbyła się premjera dzieła *Alfreda Schattmanna* „Die Hochzeit des Mönchs". (Libretto pióra A. Ostermanna według noweli K. F. Meyera). Pierwsze wystawienie tego dzieła miało miejsce w r. 1926 w Dreźnie. Schattmann (urodził się w Polsce, w Sandomierskiem, jako syn dyrektora cukrowni w Rytwianach) dał scenom niemieckim cały szereg dzieł operowych: „Freiern", „Des Teufels Pergament", „Die Geister von Kranichenstein" (próbka niemieckiej opera-buffo, dotąd jeszcze niewystawiona) i in. „Die Hochzeit des Mönchs" jest operą tragiczną. Krytyka niemiecka stwierdza, iż opera ta posiada wszelkie walory dzieła scenicznego.

*

*Paul Strüver* wykończył nową operę „Skandal um Grabbe". Wystawił ją teatr Operowy w Duisburgu.

*

*Theodor Rüdiger* z Wejmaru wykończył nowe dzieło na wielką orkiestrę dętą „Sinfonische Festmusik". Dzieło to, jak i dzieła innych kompozytorów Turyngji, wykonane będzie po raz pierwszy na festivalu twórczości muzycznej kompozytorów okręgu Turyngskiego, jaki ma odbyć się w końcu czerwca.

*

28-go lutego b. r. odbył się w Berlinie koncert, poświęcony pamięci Wilhelma Raabe, znanego powieściopisarza niemieckiego (zmarł w 1910 r.).

M. in. wykonany został po raz pierwszy utwór chóralny *H. Dransmanna* do słów W. Raabe'go „Aus Werk, aus Werk".

*

Kwartet smyczkowy Georg Kniestädt'a w Berlinie wykonał na swym II koncercie Preludjum i Fugę *Heinrich Kaminskiego,* przedstawiciela młodej twórczości niemieckiej.

*

*Prof. Richard Rössler* (z berlińskiej „Hochschule für Musik") wykonał w Berlinie po raz pierwszy swą fortepianową „Passacaglię Chromatyczną".

*

Kameralne koncerty w Düsseldorfie również przyniosły szereg nowości: *Jan Bresser* — kwartet smyczkowy f-moll; *Hermann Unger* — „Vier Landschaften aus Faust II; *Georg Vollerthun* — „Lieder der Anmut" i *Paul Graener* „Vorspiel, Intermezzo und Arie".

*

Na koncercie symfonicznym w Halle wykonano Suitę-Orkiestrową op. 25 „Die vier Temperamente" tamtejszego kompozytora *Hansa Kleemanna,* autora

licznych kompozycyj zwłaszcza z zakresu muzyki kameralnej.

*

Ostatnie koncerty symfoniczne w Hamburgu przyniosły pierwsze wykonanie koncertu fortepianowego, którego autorem jest „wyrobiony i pełen śmiałych pomysłów" *Max Trapp* (wykonawca — Walter Gieseking) oraz niepublikowanej jeszcze nowości, wykonanej z manuskryptu — „Nachtmusik" *Alberta Backhausena* (Brema) na flet, altówkę i waltornię.

*

*R. Strauss* napisał trzy nowe pieśni chóralne do poezji T. Rückerta.

*

*Karl Georg Göhler* dyrygował w Lipsku pierwszem wykonaniem swej Passacaglji orkiestrowej, opartej na temacie Haendla.

*

Nowo skomponowana przez *Hermanna Grabnera* Sonatina g-moll na fortepian wykonana została w Lipsku.

*

Orkiestra symfoniczna w Wiesbaden pod dyr. Carl Schurichta wykonała trzy drobne utwory orkiestrowe *Wernera Egka,* zebrane w jednym opusie „Georgica". Egk, autor tak dobrze przez krytykę i publiczność przyjętej opery „Die Zaubergeige", i tutaj sięga do rodzimego folkloru bawarskiego, ubierając go w nowoczesną szatę harmoniczną i instrumentacyjną.

*

*Josef Suder* wykończył niedawno „Kammersinfonie A-dur". Pierwsze wykonanie jej odbyło się we Wrocławiu.

### Ciekawsze numery programów koncertowych

W Lipsku (w Gewandhaus) wykonana została *IV symfonja „romantyczna"* Brucknera w jej brzmieniu oryginalnem. Koncert poprzedziła prelekcja dyrygenta Hansa Weisbacha, która zapoznała słuchaczy z formą i treścią „romantycznej symfonji" Brucknera. Wielkie znaczenie dla słuchaczy miało „polemiczne" zestawienie tych samych ustępów, wybranych z symfonji IV w jej brzmieniu oryginalnem i w opracowaniach. Poza tem wykonane było pierwotne ujęcie Scherza tejże symfonji, które Bruckner następnie zarzucił. Zarówno znawcy jak i szersza publiczność przyjęli z wielkiem uznaniem przywrócenie właściwej postaci dziełu Brucknera.

*

W ramach koncertów w Dreźnie, których programem kieruje dr. Karl Böhm, zapoznała się publiczność z przedstawicielami młodej twórczości węgierskiej. Wykonane mianowicie zostały warjacje orkiestrowe *Miklas Rosza'ego* i „Tańce" *Zoltàn Kodàly'ego*

### Muzyka dawna

Berlin usłyszał niedawno włoskie i niemieckie *madrygały 16 i 17 wieku* w wykonaniu chóru Walthera Reichlinga. W programie madrygały: *Adriana Willaerta, Jakóba Arcadelta i Hans Leo Hasslera.*

*

Instytut Goethego (italski instytut studjów germańskich) w Sztuttgardzie zorganizował koncert poświęcony twórczości *Henryka Schütza,* wielkiego kompozytora niemieckiego wieku 17-go. Sztuttgardzki Chór Katedralny wykonał szereg motetów Schütza.

*

Na koncertach dawnej muzyki kameralnej w Berlinie coraz częściej wykonywane są utwory na *dawnych instrumentach.* Na jednym z ostatnich takich koncertów Peter Harlan wykonał suitę Fischera (17 wiek) na *klawikordzie.* Pozatem akompanjował na *virginale* do pieśni Adama Kiegera i Hen-

ryka Alberta. Wreszcie na oryginalnej *lutni* weneckiej, pochodzącej z r. 1598 wykonano szereg kompozycyj John Dowland'a. Na inych koncertach usłyszano *violę da gamba i flet altowy*..

*

Frank Faber, organista hannowerski, wystąpił w Nazaretańskim kościele w Hannowerze z koncertem, poświęconym muzyce dawnej. Wykonał m. in. Wielkanocną Kantatę *Alessandra Scarlatti'ego*, dotąd niewykonywaną (odpis jej znajduje się w bibljotece jednego z hannowerskich zbieraczy muzykaljów). Wykonana też została kantata solowa *J. Ph. Telemanna* „Gott will Mensch und sterblich werden", również dotąd niegrywana.

### Festivale muzyki niemieckiej

*„Allgemeine Deutsche Musikverein"* organizuje doroczny (67-ty z rzędu) festival muzyczny swych kompozytorów. Festival odbędzie się w Wejmarze i trwać będzie od 12 do 18 czerwca b. r. Festival tegoroczny będzie specjalnie uroczysty, ponieważ w bieżącym roku przypada uroczystość 75-lecia istnienia związku. Festival zatem połączony zostanie z uroczystościami poświęconemi pamięci Franciszka Liszta — jako założyciela „Allgemeine Deutsche Musikverein" — zwłaszcza iż rok 1936 jest 125-tą rocznicą narodzin Liszta oraz 50-tą rocznicą jego śmierci. Festival nie ograniczy się jednak tylko do tych uroczystości, lecz poświęci wiele miejsca twórczości młodych kompozytorów niemieckich. M. in. wystawiona zostanie opera Hermanna Reuttera „Dr. Johannes Faust" oraz wznowiona wnowej inscenizacji opera Petera Corneliusa „Der Barbier von Bagdad".

Kanclerz Hitler przeznaczył większe sumy na odpowiednie zorganizowanie uroczystego festivalu.

Teatr w Wejmarze również przeznacza na festival większe kwoty. Lista utworów, które będą na festivalu wykonane, jest już opracowana. Reprezentowane będą wszystkie dziedziny twórczości muzycznej.

*

O dn. 1 do 7 września b. r. trwać będzie w Bambergu festival poświęcony twórczości *Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna*, długoletniego kapelmistrza teatru w Bambergu. Festival organizowany jest przez miasto i stowarzyszenie „Gesellschaft der Hoffmann-Freunde". W programie m. in. opery Hoffmanna „Aurora" i „Undine", Msza i Miserere, koncert orkiestralny i muzyka kameralna. Festival będzie przypuszczalnie tak wielostronny, jak wielostronne były talenty Hoffmanna, powieściopisarza, nowelisty, muzyka i rysownika - karykaturzysty w jednej osobie.

(Hoffmann przebywał dłuższy czas w Polsce jako urzędnik pruski. Był też ożeniony z Polką — Michaliną Trzcińską).

*

23 i 24 maja b. r. odbędzie się w Langenberg (Turyngja) drugi skolei festival: *„Niederbergisches Musikfest"*.

*

*„Bruckner — Gemeinschaft"* w Lipsku organizuje w październiku 1936 r., w związku z 40-letnią rocznicą śmierci Brucknera festival, poświęcony jego twórczości.

*

*W Bayreuth* odbędą się w bieżącym roku od dn. 19 do 31 lipca oraz od 17 do 31 sierpnia dwa cykle oper Wagnera. Będzie to połączone z obchodem 50-tej rocznicy śmierci Liszta i 60-tej rocznicy otwarcia sceny w Bayreuth.

*

W pałacu prezydenta Reichstagu odbyła się uroczystość, poświęcona R. Wagnerowi. Wspomniana uroczystość zorganizowana była przez... związek kobiet, które postanowiły szerzyć systematycznie kult wielkiego mistrza. Oficjalna nazwa owego związku brzmi: *„Richard Wagner — Verband Deutscher Frauen"*.

### Nagrody muzyczne

Doroczną nagrodę Marchji Zachodniej t. zw. *„Westmark-Preis"* w sumie 2000 R. M., ustanowioną dla najwybitniejszego poety, muzyka i malarza tej prowincji, otrzymał w roku b. (w dziale muzycznym) *Fritz Neumeyer*.

Neumeyer otrzymał tę nagrodę (jest to nagroda im. Johanna Stamitza) za całość swej działalności muzycznej, obejmującej nietylko twórczość (zwłaszcza pieśniarską) i odtwórczość (Neumeyer jest pianistą i cembalistą), ale i pedagogję oraz działalność w organizowaniu życia muzycznego. Neumeyer jest jednym z założycieli „Saarbrücker Vereinigung für alte Musik", należał do pierwszych wykonawców muzyki cembalowej 17 i 18 wieku.

*

Nagroda muzyczna *Düsseldorfu*, wynosząca 5000 R. M., będzie przeznaczona w roku bieżącym na nagrodzenie utworu wokalno-orkiestrowego na chór, sola i orkiestrę.

*

*Nagrodę Mozartowską Monachjum* otrzymali na rok 1935 — 36 *prof. Ritter von Erbik* z Wiednia i *Josef Weinheber*.

### Rocznice i jubileusze

W listopadzie b. r. przypadnie 70-letnia rocznica urodzin *Waldemara von Baussnern*. Program tej uroczystości jest już w przygotowaniu. Baussnern, uczeń Kiela, autor licznych kompozycyj symfonicznych, kameralnych i solowych, jest jednym z najbardziej zasłużonych muzyków niemieckich. Wybił się nietylko jako kompozytor, ale jako kierownik najpoważniejszych niemieckich uczelni muzycznych (Kgl. Hochschule w Berlinie, Grossherzogl. Mussikschule w Weimarze, Hochschen Konserwatorium we Frankfurcie n. M.).

### Z niemieckich uczelni muzycznych

*Konserwatorjum Sterna* w Berlinie stoi w obliczu doniosłych zmian organizacyjnych. Zasłużoną tę placówkę obejmuje uczeń Radekego, Exnera i Saureta — Bruno Kittel, wychowanek tegoż Konserwatorjum Sterna. Kittel — jako nowopowołany dyrektor — ma uczelnię tę zorganizować według haseł muzycznych Trzeciej Rzeszy. Niewątpliwie więc ważną pozycję w programie Konserwatorjum zajmie „wychowanie muzyczne", dostosowane do szerokich potrzeb muzycznych narodu. Nietylko więc kształcić się tu będzie wirtuozów, ale (i to bodaj przedewszystkiem) fachowych praktyków-muzyków, wszechstronnie obeznanych ze swojem métier, którzy jako kierownicy chórów, orkiestr, mniejszych czy większych zespołów instrumentalnych, „pójdą w naród", do małych miast, miasteczek i wsi jako fachowi przodownicy wychowania muzycznego narodu.

Konserwatorjum Sterna ma już zarysowany plan reorganizacyjny, wypracowany przez Kittel'a. Wstępnem studjum będzie „Jugendmusikschule" — szkoła dla młodzieży od 7 — 8 do 15-tu lat. Przyjmowane będą do niej dzieci podkształcone uprzednio w domu.

Charakterystyczne to posunięcie również jest zgodne z założeniami nowych haseł; narzuca bowiem obowią-

zek domowego przygotowania muzycznego dziecka. W klasach dla młodzieży główny punkt programu zajmie kształcenie słuchu muzycznego, ponieważ wielu „wychowawców muzycznych narodu" zauważyło obecnie zaniedbanie słuchu muzycznego u młodzieży. Kurs konserwatoryjny obejmie trzy stopnie: niższy, średni i wyższy, na których kształceni będą tak późniejsi zawodowcy jak i amatorzy. Najwyższy kurs, równorzędny z miejską „Hochschule", t. zw. „Ausbildungstufe für Angehörige des Künstigen Musikberufes" daje dyplomy wirtuozowskie. Kittel specjalną troskliwością otoczy klasy kapelmistrzowskie dla dyrygentów zespołów instrumentalnych i wokalnych.

Muzyczne społeczeństwo niemieckie z olbrzymiem zainteresowaniem śledzi prace organizacyjno - programowe nowego dyrektora.

Na temat organizacji narodowego szkolnictwa muzycznego, dostosowanego do nowych potrzeb „młodych Niemiec", toczą się na łamach niemieckich czasopism muzycznych ożywione dyskusje i polemiki, świadczące o żywotności tego zagadnienia i o współdziałaniu muzyków zawodowych w budowie nowego szkolnictwa.

*

*Prezydjum Państwowej Izby Muzycznej* w Niemczech („Reichsmusikkamer") stanowią: Dr. P. Raabe, Dr. P. Graener, Dr. F. Stein, Dr. W. Furtwängler, dr. H. Pfitzner.

## Wynalazki, próby

Spośród licznych aparatów muzycznych, opartych na zasadzie reakcji radjowej (aparat Therenina, trautonium), stwarza nowe możliwości dla muzyki t. zw. *„Partiturophon" Jörg Mager'a.* Jest to instrument podobny do kontuaru organów czteromanuałowych. Zamiast guzików rejestrowych umieszczone są gałki obrotowe potencjometrów. Zamiast piszczałek organowych, pracują lampki radjowe. Lampki, dzięki zmianie nasilenia w przepływie elektronów, produkują w głośnikach nietylko dźwięki o barwach znanych (jakie dają wszelkie używane dziś instrumenty muzyczne), ale co ważniejsza — dają też dźwięki o barwach nowych, nieokreślonych nawet w dzisiejszej akustyce, oraz kombinacje szeregu barw (np. obój i wiolonczela) stopionych razem. Aparat Mager'a uprzytamnia nam jak małym dotąd zasobem barw operujemy w muzyce. W przeciwieństwie do organów daje partyturofon nieograniczone możliwości dynamiczne dla każdego poszczególnego dźwięku, jak również możliwości skrajnych zmian barwy w czasie trwania każdego dźwięku. Dalej: możemy uzyskać ścisły podział na najdrobniejsze interwale. Mianowicie za odpowiedniem przekręceniem gałki potencjometra te same klawisze, które uprzednio dawały 12 półtonów, składających się na oktawę, obecnie dają 12 interwałów, stanowiących razem sekundę wielką. Są to perspektywy, które badaniom akustycznym wskazują nowe drogi. Dla praktyki muzycznej pontyturofon mógłby również oddać niewątpliwe usługi, jako instrument podręczny dla dyrygentów, umożliwiający odtwarzanie partytury w identycznych barwach instrumentalnych lub jako instrument zastępujący organy. W Bayreuth w r. 1931 partyturofon użyty został do oddania dźwięku dzwonów w „Parsifalu". Frankfurt i Darmstadt używają go do „Fausta".

*

Trudności jakie napotykają miłośnicy muzyki, a nawet muzycy zawodowi przy czytaniu skomplikowanych partytur doby dzisiejszej nasunęły *Fritz Müller - Rehrmann'owi* myśl zaradze-

nia temu. Na wzór starej „Particella" stworzył Müller-Rehrmann t. zw. „*wyciąg partyturowy*", który jest czemś pośredniem między partyturą pełną, a wyciągiem fortepianowym. Wyciąg partyturowy, złożony z 2 do 6 systemów, ma za szkielet podstawowy podwójny system w kluczach wiolinowym i basowym, do którego dodaje się w razie potrzeby dalsze systemy z góry i z dołu. Wyciąg partyturowy nie ułatwia wygrania partytury na fortepianie, ale daje natomiast przejrzysty obraz partytury, uplastyczniający obserwatorom jej brzmienie, instrumentację, czego wyciąg fortepianowy w zupełności nie daje. Müller-Rehrmann przedstawił zasady wyciągu partyturowego na wykładzie w „Hochschule für Musik" w Berlinie, wzbudzając zainteresowanie publiczności i krytyków.

Z niemieckiej „Kulturpolitik"

Angora (Ankara) usłyszała po raz pierwszy *IV symfonję Brucknera*. Było to zarazem pierwszem wykonaniem dzieła Brucknera na ziemi tureckiej. Koncert miał takie powodzenie, iż nietylko został powtórzony parokrotnie wobec wypełnionej sali, ale stał się bezpośrednią przyczyną zawiązania w Angorze sekcji „Internationalen Bruckner — Gesellschaft". Dyrygentem, który po raz pierwszy wprowadził Brucknera na ziemię turecką, jest *Ernst Praetorius*. Praetorius zamierza przedstawić w Angorze całość twórczości symfonicznej Brucknera.

Spotykamy się zatem z godnym uwagi objawem niemieckiej „Kulturpolitik", prowadzonej systematycznie przez państwo niemieckie, dbające o pozycję światową swej sztuki narodowej.

*

Donosiliśmy na tem miejscu, że niemiecki zespół operowy wystawił na scenie Książęcego Teatru w *Monte Carlo „Pierścień" Wagnera*. Obecnie mamy do zanotowania, że fakt ten stał się dla muzycznej prasy niemieckiej źródłem entuzjastycznych uniesień, które, ujęte w formę sprawozdań, wszechstronnie oświetlają to — bezwzględnie — ważkie posunięcie niemieckiej „Kulturpolitik". Pierwszy raz od czasu wielkiej wojny niemiecka sztuka narodowa zawładnęła internacjonalną sceną opery książęcej w Monte Carlo.

*

Berlińska orkiestra kameralna, złożona z samych kobiet (*Berliner Frauen-Kammerorchester)* pod dyrekcją Gertrud-Ilse Tilsen udaje się w podróż artystyczną do Italji. Orkiestra koncertować będzie w Padwie, Livorno, Messynie i Rzymie.

## SZWAJCARJA

Zurych wystawił z powodzeniem operę *Szostakowicza* „Katharina Ismajłowa".

*

W Bazylei wykonane zostało po raz pierwszy wielkie oratorium na sola chór, orkiestrę i organy — „Das Gesicht Jesajas" *Willy Burkharda*. Dzieło to — zdaniem prasy — nie odbiega od dotychczasowych przykładów twórczości Burkharda.

*

W ramach stałych koncertów abonamentowych w Zurychu wykonany został *„Orfeusz" Claudio Monteverdi'ego*.

*

## Z. S. R. R.

*Sergjusz Prokofjew*, po niedawnym koncercie w Warszawie, wyjechał na dłuższy pobyt do Moskwy. Zamierza tam wykończyć balet „Romeo i Julja"

według Szekspira, zamówiony przez Teatr Wielki w Moskwie. W związku z setną rocznicą śmierci Puszkina, jaką w następnym roku obchodzić będzie Rosja, otrzymał Prokofjew szereg zamówień ilustracyj muzycznych do dzieł Puszkina, jakie w rozmaitych przeróbkach grać będą teatry w Moskwie oraz do filmów dźwiękowych, opartych na powieściach Puszkina. Na ukończeniu ma też Prokofjew 12 utworów fortepianowych, przeznaczonych dla dzieci. Utwory te łatwe, przystosowane do dziecięcej ręki, mają na celu przyswajanie młodzieży nowoczesnej harmoniki. Wkrótce ma się ukazać w druku fortepianowy tryptyk Prokofjewa p. t. „Myśli" oraz szereg jego dawniejszych, zorkiestrowanych obecnie utworów.

*

Wśród młodej generacji kompozytorów sowieckich wysuwa się na czoło *Szehalin*, którego kwartet, grany niedawno w Pradze, zaliczany jest przez muzyków do najcenniejszych dzieł współczesnej literatury muzycznej. Dobrze ocenianym talentem jest też *Chaczaturjan* (Ormianin z pochodzenia).

*

Wielką sensację w sferach muzycznych sowieckich, a nawet i międzynarodowych, wywołały dwa artykuły, które ukazały się w oficjalnym organie Kominternu *„Prawda"*, a wpływ których na twórczość kompozytorów sowieckich może być olbrzymi. Artykuł p. t. „Bałagan zamiast muzyki" (z dn. 28.I.36) w ostry sposób piętnuje operę „Lady Mackbet mceńskiego powiatu" *D. Szostakowicza,* jednego ze zdolniejszych młodych sowieckich kompozytorów. W innym artykule p. t. „Baletowy fałsz" (z dn. 6.II.36) poddany jest ostrej krytyce balet tegoż kompozytora: „Jasny strumyk". W obu wypadkach autor artykułów (niepodpisany) widzi w twórczości Szostakowicza obce sztuce sowieckiej „drobnoburżuazyjne nowatorstwo", estetyzowanie, brutalny naturalizm i formalizm. Autor artykułów również stawia zarzut muzycznej krytyce sowieckiej, iż bez uzasadnienia chwali utwory bezwartościowe, o kierunkach obcych dla sztuki sowieckiej.

Na skutek wspomnianych tu artykułów odbyło się dn. 15 lutego b. r. zebranie związku sowieckich kompozytorów i muzykologów, na którem zapadła uchwała, potępiająca kategorycznie kierunek nowoczesny w muzyce sowieckiej, reprezentowany przez twórczość *Szostakowicza, Popowa, Mosołowa i Litinskiego,* a broniony przez krytyka *Sollertinskiego.* Uchwała stwierdza, iż oprócz wymienionych muzyków, jest jeszcze mnóstwo innych kompozytorów, a nawet uczniów konserwatorjum zarażonych suchym formalizmem, technicyzmem i bezideowym eksperymentatorstwem. Uchwała poleca zarządowi związku wypracowanie dokładnego planu przeprowadzenia zadań, wynikających z artykułów „Prawdy".

*

W Moskwie zorganizowana została *dekada sowieckiej muzyki* (10 — 20 lutego). W 13 wielkich koncertach przedstawiona była twórczość wybitniejszych sowieckich kompozytorów. Wykonano utwory: symfoniczne, operowe, chóralne, kameralne, pieśni solowe oraz twórczości ludowej.

*

W związku ze zbliżającemi się uroczystościami jubileuszowemi ku czci *Puszkina* — wielu sowieckich kompozytorów pracuje nad tematami, związanemi z twórczością tego poety (pieśni, opery, kantaty i t. p.). Związek kompozytorów sowieckich wyło-

nił specjalną sekcję puszkinowską, na czele której stanął B. Szechter.

*

Dn. 9 grudnia ub. r. ogłoszono wyniki konkursu na najlepsze wykonanie utworów sowieckich kompozytorów. Pierwsza nagroda przyznana została śpiewaczce *Rożdiestwienskoj*, trzy drugie: *Orwidowi* (trąbka), *Walterowi* (fortepian) i *Chłynowskiej* (śpiew).

*

## MIĘDZYNARODOWE KONGRESY I KONKURSY MUZYCZNE.

Po raz trzeci od chwili swego ukonstytuowania *Rada Międzynarodowej Współpracy Kompozytorów*, której przewodniczącym jest Ryszard Strauss, zorganizowała *Międzynarodowy Kongres Muzyczny*. Wybór padł tym razem (po Hamburgu i Vichy) na *Sztokholm*.

W ramach tegorocznego kongresu, trwającego tydzień (od dn. 22 lutego począwszy), wykonane zostały 22 nowe dzieła współczesnych kompozytorów, reprezentujących 13 państw. Kongres miał specjalnie ważkie znaczenie dla przeglądu dzisiejszej twórczości szwedzkiej, w programach bowiem festivali muzycznych i koncertów najliczniej reprezentowana była współczesna muzyka szwedzka. Otwarcia kongresu dokonano w gmachu Teatru Królewskiego, gdzie — wobec licznie zgromadzonej elity świata muzycznego i dyplomatycznego — wystawiono pięcio-aktową operę *„Judyta"* szwedzkiego kompozytora *Natanaela Berga*. Berg jest dzisiaj obok Attenberga, Lindberga i Rangströma jednym z przodujących kompozytorów Szwecji. Oparł on swoją „Judytę" na znanem dziele, jakie pod tymże tytułem stworzył wielki dramaturg i poeta niemiecki ubiegłego stulecia — Friedrich Hebbel. Koncerty symfoniczne zapoznały też uczestników festivalu z innemi pozycjami młodej twórczości szwedzkiej. I tak Edwin *Kallstenius* przedstawił się prasie krytycznej w swej orkiestralnej *„Dala-Rapsodie"*, jako kompozytor pełen poezji, umiejętnie podchodzący do zużytkowywania melodyj i rytmów ludowych, traktujący „po malarsku" materjał orkiestrowy. *Hilding Rosenberg* w swej uwerturze do baletu - pantomimy *„Das jüngste Gericht"* wykazał, zdaniem prasy muzycznej, wielką siłę wyrazu, osiąganą prostemi środkami. Analizy i recenzje, jakie podają sprawozdawcy, oceniają też dodatnio dalszych kompozytorów szwedzkich, jacy w festivalu brali udział. Są niemi: *Oskar Lindberg* (pieśń na solo sopranowe i orkiestrę *„Jungfrau Marie")*; *Gunnar de Frumerie* (koncert fortepianowy a-moll); *Ture Rangström* (Partita na skrzypce i orkiestrę).

Współczesną twórczość niemiecką reprezentowali (w dwóch zupełnie odmiennych zakresach): *Hans Pfitzner* oraz *E. N. von Reznicek* ze swą nowoczesną operą buffo — *„Spiel oder Ernst?"* *Fauré - Inghelbrecht (Claire de lune)* i *Milhaud (Le train bleu)* reprezentowali muzykę francuską. Włoski kompozytor *Riccardo Zandonais* wzbudził zainteresowanie wśród fachowych muzyków i muzykalnej publiczności swą operą *„Kawalerowie z Ekeby"*, której krytycy poświęcają wiele pochlebnych uwag, analizując dokładnie jej muzyczne i sceniczne właściwości. Równe zaciekawienie wzbudziła *„Lady Mackbeth" Szostakowicza*. Z kompozytorów austrjackich wystąpili: *Wilhelm Kienzl* z kwartetem smyczkowym i *Egon Kornauth* (autor licznych bardzo opu-

sów) z kwartetem fortepianowym. Kwartet smyczkowy dał również przedstawiciel Węgier — *Leo Weiner*. Ciekawe kompozycje przedstawiła Anglja. *Henry Bedford* wystąpił z „Lyrical Interlude" (na skrzypce, altówkę, flet i obój), zaś *Arthur Bliss* (autor bardzo licznych utworów kameralnych) z „Introdukcją i Allegro" orkiestrowem, któremu krytyka przyznała znaczne zalety harmoniczne i rytmiczne. Z fortepianowemi utworami, dodatnio przez krytykę ocenionemi, wystąpili: *Marko Tajcevic* i *Boris Papandopulo* (Jugosławja). Czechosłowację reprezentował utworem orkiestrowym *Frantisek Picha*, Belgję— *Arthur v. Meuleman* (poemat symfoniczny), Hiszpanję — *Bortolomé Perez - Casas*. Sonata na wiolonczelę i fortepian *Ladomira Różyckiego* wypełniła na festivalu w Sztokholmie pozycję muzyki polskiej. Delegatami Polski byli, jak wiadomo: *Ludomir Różycki* i rektor *Eugenjusz Morawski*. Poziom wykonawczy oceniony był we wszystkich przypadkach dodatnio. Dyrygowali stali dyrygenci Sztokholmu: *Nils Grevillius* (opera) i *Adolf Wiklund* (koncerty symf.). Organizacja festivalu sztokholmskiego, którą kierował znany kompozytor szwedzki *Kurt Attenberg*, okazała się pod każdym względem wzorowa. Celem licznych obrad kongresu była popularyzacja twórczości muzycznej poszczególnych krajów i obrona praw autorskich kompozytorów.

*

*Międzynarodowy Kongres Wychowania Muzycznego* otwarty zostaje w *Pradze* dn. 4 kwietnia b. r. Trwać będzie do 9-go kwietnia. Otwarcie kongresu nastąpi na Uniwersytecie. Poza obradami przewidziane są koncerty (pierwszy poświęcony będzie Smetanie). Jednocześnie z kongresem odbędzie się skrócony kurs umuzykalnienia metodą Jacques Dalcroze'a. Kongres niewątpliwie pozwoli na zorjentowanie się w stanie międzynarodowego nauczania muzyki. W prezydjum kongresu zasiadają: Dent (Cambridge), Dalcroze (Genewa), Roger Ducasse (Paryż) i in.

*

W *Rodez*, stolicy dep. Aveyron (Francja Środkowa) odbędzie się wielki *internacjonalny konkurs muzyczny*, pod przewodnictwem Roberta Bréard'a. Po informacje zgłaszać się należy, adresując: à M. Merviel, secrétaire général, mairie de Rodez (Aveyron).

*

*Jury międzynarodowego festivalu muzycznego*, jaki odbędzie się między 18 a 25 kwietnia w *Barcelonie*, ukończyło intensywną pracę eliminacyjną. Rozpatrzono około 150 partytur, nadesłanych z Anglji, Belgji, Czechosłowacji, Danji, Francji, Holandji, Hiszpanji, Japonji, Jugosławji, Litwy, Polski, Rosji, Szwajcarji, Szwecji i Stanów Zjednoczonych. W skład jury wchodzi m. in. prof. *B. Woytowicz*.

*

*Jury międzynarodowego konkursu kompozytorskiego*, organizowanego przez Szwajcarskie Towarzystwo Współczesnej Muzyki Kameralnej *„Carillon"*, rozpatrzyło już 125 nadesłanych utworów. W skład jury wchodzą: A. Roussel, Malipiero, Ansermet i Gagnebin. „La Revue Musicale" donosi, iż między kompozytorami wyróżnionymi znajdują się *Robert Bernard* (za trio smyczkowe) i *Dallapicola*.

*

W *Genewie* został rozstrzygnięty *międzynarodowy konkurs kompozytorski* na utwór kameralny, przeznaczony na 3 do 5 instrumentów. Konkurs ogłoszony był przez Szwajcar-

skie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Pierwszą nagrodę otrzymał *R. Zyka* (z Pragi Czeskiej) za kwartet smyczkowy; drugą — również za kwartet smyczkowy — *A. Hartman* (z Monachjum); trzecią zaś — italczyk *L. Dallapiccola*, za utwór na trzy fortepiany.

*

*Festival muzyczny w Salzburgu* ustalony został na dni od 25 do 31 sierpnia. Dyrygować będą: *Toscanini* (Falstaff, Fidelio, Śpiewacy Norymberscy); *Weingartner* (Cosi fan tutte, Figaro); *Bruno Walter* (Der Corregidor — H. Wolfa, Don Giovanni, Tristan, Orfeusz i Eurydyka). Poza tem odbędzie się szereg koncertów w katedrze salzburskiej, w „Mozarteum" i na dziedzińcu dawnej rezydencji książęco-arcybiskupiej.

---

## ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH


B i e l i ń s k i Stefan, Król Ajnosów. *Prosto z Mostu* Nr. 5 (59) z dn. 2.II.36. Warszawa. (Mowa o Bronisławie Piłsudskim, pierwszym Polaku, który dokonywał zdjęć fonograficznycb)

B ł o t n i c k i Franciszek ks., Echa Pieśni Legjonów. *I.K.C.* Nr. 76 z dn. 16.III. 36. Kraków.

B u k o w i ń s k i Adam[1]), Refleksje muzyczne w połowie sezonu. *Czas*, rocz. 88, Nr. 11 z dn. 12.I.36. Warszawa.

B u k o w i ń s k i Adam[1]), O propagandzie (Refleksje muzyczne). *Czas*, rocz. 88, Nr. 49 z dn. 19.II.36. Warszawa.

B u k o w i ń s k i Adam[1]), Wyjątek w regule (Refleksje muzyczne). *Czas*, rocz. 88, Nr. 25 z dn. 26.I.36. Warszawa.

B u l a n d a E., Artystyczna kultura Lwowa. *Czas*, rocz. 88, Nr. 1 z dn. 1.I.36. Warszawa.

B u r k a t h Władysław, Charakterystyka kultury litewskiej (Próba syntezy). *Marchołt*, rocz. 2, Nr. (6), str. 278 — 298, Warszawa (Patrz str. 290— 295, gdzie jest mowa o muzyce artystycznej i ludowej Litwy dzisiejszej).

C h y b i ń s k i Adolf, Harmonje Chopina. *Nowe Czasy*, Nr. 5 z dn. 15.III. 36. Lwów.

C h y b i ń s k i Adolf, Giovanni Battista Pergolesi. *Kurj. Liter. Nauk.* Nr. 11 z dn. 16.III.36. Dod. do Nr. 76 I.K.C. Kraków.

C h y b i ń s k i Adolf, Z dziejów węgiersko-polskich stosunków muzycznych. *Kurj. Liter. Nauk.* Nr. 8 z dn. 24.II.36. Dod. do Nr. 55 I.K.C. Kraków.

C y w i ń s k i Z., Kulturalne oblicze Gdyni. *Czas*, rocz 88, Nr. 3 z dn. 1.III.36. Warszawa.

G ł o w a c k i Stanisław, Taniec w roku 1934. *Życie sztuki*, rocz. 2. 1935. str. 195 — 201. Warszawa


[1]) Artykuły aktualne z życia muzycznego Krakowa.

G n u s Ryta, Szkice. Z dziedziny muzyki współczesnej. *Praca Obywatelska*, rocz. 8. Nr. 1 z dn. 15.I.36. Warszawa.
G r a b o w s k i Zbigniew, Życie sztuki zagranicą. — Niemcy po przewrocie. *Życie sztuki*, rocz. 2. 1935. (Muzyka — Taniec, str. 321 — 325). Warszawa.
H a u s m a n W., Zapomniany twórca polskiej pieśni Jan Gall. *Dziennik Wileński*, rocz. 20. Nr. 11 z dn. 12.I.36. Wilno.
Historja Trzech Sraussów. *Dziennik Polski*, rocz. 2. Nr. 10 z dn. 10.I.36. Lwów.
H u l e w i c z Witold, Możliwości artystyczne radja. *Życie sztuki*, rocz. II, 1935. str. 88 — 97. Warszawa.
H u s a r s k i Karol, Teatr polski na Litwie. (Recenzja z: A. Miller, Teatr polski i muzyka na Litwie, Wilno, 1936). *Wiadom. Literackie*, rocz. 13, Nr. 8 z dn. 23.II.36. Warszawa.
J a c h i m e c k i Zdzisław, Muzyka w życiu Michała Kleofasa Ogińskiego. *Kurj. Liter. Nauk.* Nr. 7 z dn. 17.II.36. Dod. do Nr. 48 I.K.C. Kraków.
J a c h i m e c k i Zdzisław, Paderewski. Mowa wygłoszona we Lwowie na uroczystość ku czci I. Paderewskiego w dn. 16.XII.35. w Teatrze Wielkim. *Dziennik Polski*, rocz. 2. Nr. 1 z dn. 1.I.36. Lwów.
Jak powstał wiedeński walc? *Dziennik Polski*, rocz. 2. Nr. 30 z dn. 30.I.36. Lwów.
J e n d l Alfred, Polskie święto lutnicze (ogólno-polski konkurs instrumentów smyczkowych w Krakowie). *I.K.C.* Nr. 46 z dn. 15.II. 36. Kraków.
J. P., O kulturze litewskiej. (Sprawozdanie ze szkiców Wł. Burkatha zamieszczonego w „Marchołcie". Styczeń. 1936). *Dziennik Polski*, rocz. 2. Nr. 19 z dn. 19.I.36. Lwów.
K a d e n - B a n d r o w s k i Juljusz, Karteczka Chopin'a. *Gaz. Polska* z dn. 1.III.36. Warszawa.
K a m i e ń s k i Łucjan, Szlakiem pieśni kaszubskiej. cz. I. *Kurj. Liter. Nauk.* Nr. 10 Dod. do Nr. 69 I.K.C. z dn. 9.III.36. cz. II. *Kurj. Liter. Nauk.* Nr. 11 Dod. do Nr. 76 I.K.C. z dn. 16.III. 36. Kraków.
K i s i e l e w s k i Stefan, Czy upadek muzyki? *Zet*, rocz. 4 Nr. 15—16 z dn. 15.III.36. Warszawa (Por. Régamey K. „Chyba jednak nie upadek muzyki").
K i s i e l e w s k i Stefan, W odpowiedzi na odpowiedź. *Zet*, rocz. 4. Nr. 18 z dn. 15.II.36, Warszawa. (Por. Régamey K. „Jeszcze jedna odpowiedź St. Kisielewskiemu" oraz Al. Świd. „Na marginesie dyskusji o muzyce").
L e w i c k i B. W. Budowa utworu filmowego. *Życie sztuki*, rocz. 2. 1935. str. 69 — 87. Warszawa.
M a k o w i e c k i Tadeusz, Działalność Polskiego Radja. *Życie sztuki*, rocz. 2. 1935, str. 210 — 213. Warszawa.
M e l c e r Wanda, Głośnik i dobra muzyka. *Tyg. Illustr.* Nr. *10* (3.978) z dn. 8. III.36. Warszawa.
M a k l a k i e w i c z Jan, Kompozytorskie orlęta (O najmłodszej, nieznanej muzyce) *Kurj. Poranny* Nr. 18 z dn. 18.I.36. Warszawa.
M a k l a k i e w i c z Jan, Poważna muzyka z płyt. *Kurj. Poranny* Nr. 35 z dn. 4.II.36. Warszawa.

Niewiadomski St., Abraham contra Wagner. *Kurj. Poznański* Nr. 105 z dn. 4.III. 36. Poznań (Artykuł aktualny z życia muzycznego Warszawy).

Niewiadomski St., „Manru" w Warszawie. *Kurj. Poznański* Nr. 119 z dn. 12.III.36. Poznań.

OEMA, Prawdziwy „Borys Godunow". *Dziennik Polski*, rocz. 2 Nr. 61 z dn. 1.III.36. Lwów.

Opieński Henryk, Polska muzyka w Szwajcarji. *Kurj. Poznański* Nr. 69 z dn. 12.II.36. Poznań.

Paczkowski Jerzy (Paryż), Parnell i Europa. *Wiadom. Literackie*, rocz. 13, Nr. 8 z dn. 23.II.36. Warszawa.

Pieśń ludowa u Słowian. Sprawozdania z odczytów: J. St. Bystronia i J. Krzyżanowskiego. *Czas*, rocz. 88, Nr. 31 z dn. 1.II.36. Warszawa.

Piotrowski Wacław, Z dziejów oratorjum (Przed „Juda Makkabeuszem" w Poznaniu). *Kurj. Poznański* Nr. 121 z dn. 13.III.36. Poznań.

Prejbisz Antoni, Życie sztuki zagranicą — Anglja. *Życie sztuki*, rocz. 2, 1935. (Muzyka, taniec str. 268 — 272). Warszawa.

Poznański Chór Katedralny w świetle fachowej krytyki wiedeńskiej. *Kurj. Poznański* Nr. 91 z dn. 25.II. 36. Poznań.

Pulikowski Juljan, Zagadnienie historji muzyki narodowej. *Życie sztuki*, rocz. 2, 1935. str. 56 — 68. Warszawa.

Régamey Konstanty, Chyba jednak nie upadek muzyki. *Zet*, rocz. 4, Nr. 17 z dn. 1.II.36. Warszawa (Por. Kisielewski St. „Czy upadek muzyki?").

Régamey Konstanty, Jeszcze jedna odpowiedź St. Kisielewskiemu. *Zet*, rocz. 4, Nr. 20 z dn. 15.III.36. Warszawa (Por. Kisielewski St. „W odpowiedzi na odpowiedź" oraz Świd Al. „Na marginesie dyskusji o muzyce").

Rogoż Stanisław, recenzja z: Z. Szymanowska, Opowieść o naszym domu. Lwów, 1935. *Wiad. Literackie*, rocz. 13. Nr. 4. z dn. 26.I. Warszawa.

Rutkowski Bronisław, Ruch muzyczny w roku 1934. *Życie sztuki*, rocz. 2, 1935. str. 201— 206. Warszawa.

Rybicki Andrzej, O postaciach dramatu dźwiękowego. *Dziennik Polski*, rocz.2. Nr. 54 z dn. 23.II.36. Lwów.

Rzekome pamiętniki żony Bacha. *Dziennik Polski*, rocz. 2. Nr. 33 z dn. 2.II.36. Lwów.

Szczepańska Marja, Nowe dzieło o Chopinie (dr. L. Bronarskiego — Harmonika Chopina) *Dziennik Polski*, rocz. 2 Nr. 61 z dn. 1.III.36. Lwów.

Szczepańska Marja, Pomniki dawnej muzyki polskiej. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 68 z dn. 8.III.36. Lwów.

Szeliga Witold, Perspektywy muzyczne.*Dziennik Wileński*, rocz. 20 Nr. 6 z dn. 6.I.36. Wilno. (Artykuł aktualny obrazujący życie muzyczne Wilna).

Szeligowski Tadeusz, Muzyka w radju. *Życie sztuki*, rocz. 2, 1935, str. 206 — 209. Warszawa.

Szopski Felicjan, Wobec wznowienia „Manru", Paderewskiego. *Kurj. Warszawski,* Nr. 57 z dn. 27.II.36. Warszawa.

Szuman Stefan, Humor i dowcip. *Marchołt,* rocz. 2 Nr. 2 (6) 1936. Str. 235— 258. Warszawa. (Patrz str. 256, gdzie autor przenosi swe wywody na temat muzyki).

S. W., Jakbyśmy byli gośćmi na własnej ziemi. (Muzyka w Wilnie) *Dziennik Wileński,* rocz. 20. Nr. 36 z dn. 6.II.36. (Artykuł aktualny o życiu muzycznem Wilna).

Świd Al., Na marginesie dyskusji o muzyce. *Zet,* rocz. 4. Nr. 20 z dn. 15.III.36. Warszawa.

Wasylewski Stanisław, Triumfy Liszta w Polsce romantycznej. *Tyg. Illustr.* Nr. 6 (3.978) z dn. 8.III. Warszawa.

Wiadomości Muzyczne. *Dziennik Polski* rocz. 2. Nr. 61 z dn. 1.III.36. Lwów.

Wiechowicz St., Opera na estradzie. *Kurj. Poznański* Nr. 85 z dn. 21.II.36. Poznań.

(wn.) Życie kulturalne („Cyrulik" święci dwudziestolecie swego wygwizdania). *Kurj. Poznański* Nr. 89 z dn. 23.II.36. Poznań.

Zetowski S., Krakowskim targiem zaeksperymentowali. (Muzyka w podwawelskim grodzie). *Kurj. Poranny* Nr. 63 z dn. 3.III.36. Warszawa.

Zetowski Zdzisław, Jak powstały nuty hymnów słowiańskich „Hej Slovane" i „Hišcie Serbstwo njezhubjene" *Kurj. Liter. Nauk.* Nr. 9. Dod do Nr. 62 I.K.C. z dn. 2.III.36. Kraków.

Ziembicki Witold, Zapomniana opera Kurpińskiego. *Dziennik Polski,* rocz. 2. Nr. 47 z dn. 16.II.36. Lwów. (Mowa o „Leśniczym z Kozienickiej puszczy").

Życie kulturalne, Kto wie coś o Auguście Braunie? *Kurj. Poznański* Nr. 109 z dn. 6.III.36, Nr. 119, z dn. 12.III.36 i Nr. 125 z dn. 15.III.36. Poznań. (Przyczynki do ankiety mgr. J. J. Dunicza).

---

## WYDAWNICTWA NADESŁANE

Hernried Robert, Systematische Modulation. Berlin — Leipzig. Walter de Gruyter.

Hinze-Reinhold Anna, Technische Grundbegriffe eines organisch gesunden Klavierspiels. Leipzig. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegiel.

Przybylski Henryk, Wacław z Szamotuł kompozytor króla Zygmunta Augusta. Szamotuły, 1935. Skład główny: Księgarnia św. Wojciecha w Poznaniu.

Bunt młodych, niezależny organ młodej inteligencji. Rok VII, Nr. 5 (96) Warszawa, 1936.

Chór, miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok II, Nr. 1, 2, 3, za styczeń, luty, marzec 1936. Warszawa.

Deutsche Musikinstitut für Ausländer. Sommerkurse 1936. Berlin.

Die Musik, Monatschrift. Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde, amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde. Jg. XXVIII Heft 4, 5, 6 — Januar, Februar, März 1936. Berlin. Max Hesses-Verlag.

Muzyka, miesięcznik pod red. M. Glińskiego. Nr. 10—12 (132—134) za październik—grudzień 1935. Warszawa.

Muzyka kościelna, pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgji, dwumiesięcznik. Wydawca: Związek Organistów Archidiecezyi Gnieźnieńskiej i Poznańskiej. Rok XI, Nr. 1/2 za styczeń i luty 1936. Poznań.

Muzyka religijna, wydawnictwo Związku Chórów Kościelnych Archidiecezji Krakowskiej. Zeszyt I — G. G. Gorczycki, Sepulto, Domino (na chór mieszany lub męski a capella); Zeszyt II. — G. G. Gorczycki, Ave Maria (na chór mieszany lub męski a capella). Zeszyt III. — G. G. Gorczycki, Introitus: Rorate coeli (na 4 głosy). Kraków.

Hosanna, dwumiesięcznik, organ Towarzystwa Muzyki Liturgicznej. Rok XI, Nr. 1. Warszawa, 1936.

Ogniwo, dwutygodni młodzieży polskiej w Czechosłowacji. R. II. Nr. 1—7 za okres styczeń — kwiecień 1936. Cz. Cieszyn.

Organista, miesięcznik poświęcony sprawom organistów polskich. Rok I, Nr. 7 za grudzień 1935 r. Łódź.

Orkiestra, miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród Orkiestr i Towarzystw Muzycznych w Polsce. Rok VII, Nr. 1 (64), 2 (65), 3 (66), za styczeń, luty i marzec 1936 r. Przemyśl.

Orlęta, miesięcznik Polskiej Młodzieży Szkolnej. Rok VIII Nr. 5/6, 7, 8 za styczeń—luty, marzec 1936. Poznań.

Pax, dwutygodnik o chrześcjańską kulturę jutra. Rok. IV, Nr. 1/2, 3, 4, 5 za styczeń, luty i marzec 1936 r. Wilno.

Przegląd Powszechny, miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym. Tom 209 Nr. 1, 2 (625, 626) za styczeń, luty 1936; Tom 210 Nr. 3 (267) za marzec 1936. Kraków.

Rodzina Polska, miesięcznik ilustrowany. Rok X, Nr. 2 za luty 1936. Warszawa.

Sowietskaja Muzyka — organ związku sowieckich kompozytorów. Rok III. 1 — 12, 1935 r. Muzgiz. Moskwa.

Śpiewak, miesięcznik muzyczny. Wydawca: Stowarzyszenie Śpiewaków Śląskich. Rok XVII, Nr. 1, 2, 3 za styczeń, luty i marzec 1936. Katowice.

Śpiewak, miesięcznik muzyczny. Wydawca: Stowarzyszenie Śpiewa-

Wiedza i życie — miesięcznik. Rok XI, zeszyt 1, 2, 3 za styczeń, luty, marzec 1936. Warszawa.

Zarys działalności Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich. Sprawozdanie roczne. Nakładem Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich. Katowice.

---

## VARIA

Nierzadko spotkać się można z przypadkiem, że pieśni kompozytorów polskich bywają wydawane zagranicą z tekstem jedynie obcym i nie są przez to znane w Polsce mimo, że należą do dorobku artystycznego polskiej twórczości. Cenna jest zatem myśl zebrania takich pieśni i uprzystępnienia ich muzykom i publiczności polskiej przez przekład tekstu na język polski. Myśl taką powziął p. Gustaw Wolff, który od długiego już czasu pracuje nad polskiemi przekładami tekstów pieśni obcych. Za pośrednictwem naszego pisma zwraca się p. Wolff z prośbą do tych osób, które posiadają egzemplarze pieśni polskich, wydanych z tekstem jedynie obcym, bądź też do osób, które mają jakieś wiadomości o takich wydawnictwach, by łaskawie zechciały mu o tem zakomunikować. Adres: Gustaw Wolff — Warszawa, Zgoda 12, (tel. 650-53).

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

# MUZYKA POLSKA

III

DWUMIESIĘCZNIK

1936

T R E Ś Ć:

Dr. HENRYK OPIEŃSKI. Znaczenie stowarzyszeń chóralnych dla ogólnej kultury muzycznej . . . . . . 181
ADOLF CHYBIŃSKI. Do genezy „Harnasiów“ Karola Szymanowskiego . . . . . . . . . . . . . . 184
TADEUSZ SZELIGOWSKI. „Harnasie“ w Paryżu . . . . 196
STEFAN KISIELEWSKI. O „wartościach społecznych“ w muzyce . . . . . . . . . . . . . . . 199
JERZY ORZECHOWSKI. Dysproporcje, komunały . . 204
OPERA W NIEBEZPIECZEŃSTWIE! . . . . . . 205
SPRAWOZDANIA. . . . . . . . . . . . . . 208
Reiss Józef: Ślązak Józef Elsner. (A. Ch.) .
Szymanowski Karol: Pieśni kurpiowskie (Stefan Kisielewski)
Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE . . . . . . 210
Warszawa — Poznań — Lwów — Katowice — Wilno — Gdańsk — Toruń — Bydgoszcz — Łódź — Krzemieniec — Sosnowiec — Muzyka w Radjo.
Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ. . . . . . . . . . . . . . . . 225
DRUGI ROK DZIAŁALNOŚCI „ORMUZU“ . . . . . 226
KRONIKA. . . . . . . . . . . . . . . . 229
Polska — Czechosłowacja — Francja — Holandja — Italja — Niemcy — Stany Zjednoczone — Szwajcarja — Z. S. R. R. — Międzynarodowe kongresy i konkursy muzyczne.
ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH. . . . . . . . . . . . . . . . 247
VARIA. . . . . . . . . . . . . . . . . 251
OD REDAKCJI . . . . . . . . . . . . . . 252

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ“ UKAŻE SIĘ WE WRZEŚNIU 1936 R.

PRENUMERATA: zł. 10.— rocznie; zł. 5.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 2.—.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

| ROK 1936<br>Rocznik III | Maj - Czerwiec | ZESZYT III<br>(XI) |
|---|---|---|

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22,
TELEFON 2.18.16, P. K. O. 18.670

*Dr. Henryk Opieński*

## ZNACZENIE STOWARZYSZEŃ CHÓRALNYCH DLA OGÓLNEJ KULTURY MUZYCZNEJ

Stowarzyszenia chóralne w Polsce przedwojennej inne miały, niż dzisiaj, znaczenie. Społeczno-patrjotyczne ideały, które przyświecały ich działalności, nie mogły mieć wpływu na poziom pracy artystycznej, która też wskutek tego nie zawsze stawała na wysokości zadania. Tak było przedewszystkiem w zaborze pruskim, gdzie zrzeszanie się w organizacje śpiewawacze i śpiewanie po polsku było w pierwszym rzędzie (a zupełnie słusznie) uważanem za jedną z bardzo ważnych dźwigni ducha narodowego. — Kroniki przedwojenne naszych towarzystw chóralnych, tak w zaborze pruskim jak rosyjskim, obfitują we wspomnienia wykrętnych podstępów, skierowanych ku oszukiwaniu niemieckiej lub rosyjskiej policji i cenzury. Zjazdy śpiewacze, o ile były dozwalane, stawały się nie tylko „Świętem pieśni polskiej", ale zarazem, w szatę artystyczną obleczonym, przeglądem sił organizacyjno - patrjotycznych. — To też władze administracyjne państw zaborczych szykanowały te zjazdy w sposób bezwzględny: z pozorem legalności w zaborze pruskim, przez brutalne zakazy w zaborze rosyjskim. Mimo to, dzięki duchowi, jaki panował w ówczesnych Lutniach, Echach i Lirach oraz dzięki względnej swobodzie politycznej w zaborze austrjackim, sztuka śpiewu chóralnego stawała się ważną pozycją w dobytku kulturalnym nieistniejącej politycz-

nie Polski. Z okresem tym są też niepodzielnie związane zasłużone nazwiska P. Maszyńskiego, Z. Noskowskiego, Jana Galla, B. Dembińskiego, Cetwińskiego i innych mniej głośnych kompozytorów i kapelmistrzów.

Bujny rozkwit muzyki instrumentalnej w początku XX-go wieku osłabił u młodszego pokolenia naszych muzyków zainteresowanie twórczością chóralną i stowarzyszeniami, które ją pielęgnowały; ten brak dał się odczuwać silnie na ziemiach zaboru pruskiego, gdzie ze znakomitą i sprężystą organizacją chórów rzadko kiedy harmonizowała ich artystyczna wartość. Dopiero od czasu, kiedy w wolnej Polsce zbliżyli się do tych zorganizowanych związków zawodowi muzycy i kapelmistrzowie, kiedy twórczością chóralną zainteresowali się kompozytorzy młodszego pokolenia o poważnej wiedzy i wyrobionym smaku, poziom artystyczny owych licznych kół śpiewaczych w Wielkopolsce, Śląsku i na Pomorzu podniósł się w sposób imponujący. Utworzenie Zjednoczenia Związków Śpiewaczych całej Polski przyczyniło się znowu do podniesienia i pomnożenia życia prowincjonalnych zespołów chóralnych w tych dzielnicach Polski, które przedtem, poza doskonałymi zespołami w stolicy czy w Krakowie, nie posiadały podobnej, jak zachodnia Polska, organizacji związkowej.

Zapowiedziany na koniec czerwca r. b. Wszechpolski Zjazd Związków Śpiewaczych będzie niewątpliwie imponującą manifestacją rezultatów artystycznych, do jakich doprowadzona została praca naszych chórów w ostatniem piętnastoleciu; ci, którzy mieli sposobność słuchania popisów na wszechsłowiańskim zjeździe śpiewaczym w Poznaniu (w 1929 roku), będą też mogli sprawdzić postępy w naszych chórach z ubiegłych lat siedmiu. Oddając należny hołd zasługom naszego śpiewactwa, sprobujmy jednak wyjść poza sferę zainteresowań organizacyjnych (mówiąc nawiasem bardzo dobroczynnie wpływających na nasze polskie, mało podatne do wszelkiej subordynacji, charaktery) — a nawet zostawmy na boku sprawę zainteresowań wokalno - twórczych i artystyczno - interpretacyjnych a zapytajmy, w jakiej formie powinien się objawić rezultat bujnego rozwoju śpiewactwa naszego w stosunku do ogólno-polskiej kultury muzycznej. — Narzuca się bowiem kwestja następująca: jeżeliby ten, jaknajbardziej imponujący organizacyjnie, a zadowalniający artystycznie rozwój miał się ścieśniać i ogra-

niczać na samym kulcie pieśni zbiorowej, o ile by się miał wyrabiać pewien „partykularyzm" w tym właśnie zakresie, to polscy muzycy mieliby prawo zapytać, czy te tysiączne śpiewające rzesze spełniają cały swój obowiązek wobec Sztuki Polskiej. Istnieje bowiem, przeważnie pomiędzy amatorami, ten rodzaj zapalonych adeptów, którzy sztukę muzyczną miłują bardzo, ale tylko wówczas, skoro oni sami, lepiej czy gorzej, ją wykonują... W mej długoletniej praktyce obserwacyjnej miałem sposobność niejednokrotnie zauważyć to zjawisko wśród chórzystów - amatorów, że ciekawość słuchania produkcji innego, niż własny, chóru objawia się u nich tylko na tle rywalizacyjnym, to jest — kiedy chodzi o zawody konkursowe. Słuchanie dla przyjemności słuchania, dla chęci poznania jakiegoś nowego utworu, a tem bardziej słuchanie innego rodzaju muzyki, niż chóralna, należy wśród śpiewaków naszych do rzadko spotykanych objawów. O wyjątkach oczywiście nie mówię.

I to jest właśnie sprawa, nad którą się zastanowić należy.

Pierwszorzędne, a choćby tylko dobre śpiewacze zespoły są niewątpliwie bardzo poważną pozycją w bilansie naszego artystyczno-kulturalnego dobytku — ale od tych zasłużonych dla sprawy śpiewaczej amatorów, chcielibyśmy żądać jeszcze czegoś więcej dla dobra całokształtu naszej artystycznej kultury, chcielibyśmy wzbudzić w nich szersze pragnienia. Bo z jednej strony — rozszerzenie horyzontu artystycznych zamiłowań śpiewających chórzystów może wpłynąć bardzo dodatnio na ich zapał do pracy, zwiększając zrozumienie i odczuwanie różnorodnych odcieni piękna w Sztuce, z drugiej strony — może mieć ważne znaczenie praktyczne; nie ulega bowiem wątpliwości, że z innym duchem i z innem zrozumieniem stylu będzie śpiewał oratorjum Händla, czy kantatę Bacha śpiewak-amator, który nie zaniedbał sposobności słuchania instrumentalnych kompozycyj tych twórców, i który dzięki temu słuchaniu poznał je i polubił, niż ten, dla którego ta muzyka, którą mu śpiewać każą, będzie w całokształcie swego stylu zupełnie obcą. A pozatem wyłania się strona praktyczna: gdyby liczna rzesza śpiewających w chórach amatorów posiadała szeroko rozwinięte zamiłowanie do muzyki instrumentalnej, mniej świeciłyby pustkami nasze koncerty symfoniczne.

Bo zapytajmy, czy z pokaźnej, chyba do tysiąca sięgającej

liczby chórzystów amatorów, z których rekrutują się warszawskie męskie i mieszane chóry, dużo uczęszcza na koncerty symfoniczne i na operę? Wartoby przeprowadzić podobną statystykę. A jeżeli jest wysoce pożądanem, aby muzycy-instumentaliści interesowali się produkcjami chórów — o tyle należałoby gorąco sobie życzyć, aby śpiewaków zajęła muzyka instrumentalna; zwłaszcza jeżeli chodzi o dzieła polskich kompozytorów. Bo piękne słowa poety: *„Sobie śpiewam a muzom, bo któż jest na ziemi, coby uszy napełnić chciał pieśniami memi...“* słowa, mogące służyć za motto przeważnej liczbie naszych twórców, stają się dzisiaj okrutną rzeczywistością, którą ilustrują: puste sale koncertowe, przerzedzona klientela kupujących nuty i wogóle bezmiernie ciężkie warunki pracy artysty. Jakże byłoby to pięknie, gdyby z naszych licznych chórzystów-amatorów stworzyły się kadry koncertowej publiczności, aby to oni powiększyli liczbę tych, rzadkich dzisiaj, w dobrym stylu dyletantów, których istnienie jest niezbędne dla podtrzymamania artystycznego życia. Niechby śpiewactwo polskie, w pełnym rozkwicie swego rozwoju, pomyślało nad tem, że rozszerzając swe horyzonty i zamiłowania — niejako na marginesie swej śpiewaczej pracy—może spełnić tę zaszczytną pomocniczą rolę z wielkim dla siebie i dla kultury narodowej pożytkiem.

---

*Adolf Chybiński*

## DO GENEZY „HARNASIÓW" KAROLA SZYMANOWSKIEGO

(„Epizody z życia wielkiego artysty").

Najmłodszej rdzennej Polsce w muzyce poświęcam.

### I.

Przed mniej więcej dziesięciu laty można było w różnych czasopismach czytać wiadomość o powstającym balecie K. Szymanowskiego, opartym o życie, tańce i muzykę górali tatrzańskich. Podawano nawet tytuł baletu: „Janosik". Tytuł ten jednak zmienił kompozytor na inny: „Harnasie". I słusznie,

bo balet jego nie ma w rzeczywistości nic wspólnego z legendarnym Janosikiem, wspólnym bohaterem Podhala, Spisza, Liptowa i Orawy, opiewanym przez lud i przez wszystkie niemal sztuki piękne. Balet Szymanowskiego zajmuje się — „janosikami" już legendarnemi, ale łatwo mogącemi znaleźć swój obraz w żywych, jeszcze spotykanych postaciach, zdolnych do wypitki i wybitki, do tańca i do bohaterstwa. Nazwał je kompozytor na dawny sposób „harnasiami", według starego słownictwa podhalańskiego, znanego nam dobrze z arcydzieł Kazimierza Tetmajera.

Każdy z nas, którzyśmy przywiązali się do żywego i do literackiego „Skalnego Podhala", tęskni lub tęsknił w wyobraźni do wielobarwnej, wspaniałej przeszłości Podtatrza, z jego bujnem życiem i umiłowaniem najzupełniejszej swobody, na tle najpiękniejszej przyrody polskiej, pełnej silnych kontrastów, jak wiosna górska, gdy tam, w górze, zima bieli jeszcze poszarpane szczyty, a tu, na dole, spod nóg już wyrastają ze świeżej zieleni barwiste kwiaty we wszystkich kolorach. Dzieło Szymanowskiego jest gotowe od ośmiu lat. Z roku na rok czekaliśmy — daremnie — na zapowiadane tyle razy wykonanie „Harnasiów" w Warszawie. Czekaliśmy zwłaszcza my, nas kilku, którzyśmy wraz z ich twórcą tworzyli — według żartobliwego wyrażenia Szymanowskiego — coś w rodzaju „Pogotowia ratunkowego kultury górskiej" i którzyśmy wraz z nim, w świeżo odrodzonej Polsce, „przeżywali drugą młodość" w najpiękniejszym zakątku górskim, przyjaźniąc się z ludem Podhala, chłonąc jego sztukę z racji artystycznych czy naukowych zainteresowań, biorąc udział w jego życiu i w jego zwyczajach, których może formę, lecz nie treść i nie znaczenie jest zdolne zauważyć oko wynaturzonego „cepra".

Dla przyszłego monografa życia i twórczości Szymanowskiego, warto może zanotować szereg szczegółów, pozostających w związku z genezą „Harnasiów".

W swoich wielu, dalekich i częstych podróżach po Europie i poza nią stracił był Szymanowski bezpośredni i bliski związek z polską muzyką ludową, mając natomiast wielokrotną możność poznania muzyki ludów prymitywnych i egzotycznych, muzyki, która najniewątpliwiej wzbudziła w nim refleksje na temat pierwotnej muzyki słowiańskiej, w łączności zaś z nią — polskiej. Oznaczało to silny, stanowczy przełom w jego ewo-

lucyjnym typie twórczym, przełom, nie zaznaczający się tylko w zewnętrznych formach jego bogatego życia twórczego, lecz sięgający do podstaw. Ta zmiana postawy wobec problematów tak zasadniczych przypadła na czas wielkiej wojny światowej i na lata najbliższe, w których wypadło mu opuścić sowiecką Ukrainę i obrabowaną, zniszczoną rodzinną Tymoszówkę, gdzie „wywłaszczono" go z tylu rękopisów jego dzieł.

Zatrzymał się we Lwowie (1921) w przejeździe do Warszawy. Odnowiły się dawne przyjaźnie i znajomości. Było dużo muzykowania, dopytywania się o nowe kompozycje, dużo wymiany myśli. Wypłynęła, bo wypłynąć musiała już wówczas coraz bardziej aktualna sprawa folkloru muzycznego w stosunku do twórczości. A że zajmowałem się wówczas studjami nad kulturą muzyczną Podhala, więc też nie obeszło się bez zwrócenia uwagi na prymitywizm i swoistość cech muzyki naszego Podtatrza. Jedna z „Sabałowych nut", podana z towarzyszeniem prymitywnej harmonji, zresztą tylko na dwóch tonach opartej, zwróciła swą tonalną odrębnością szczególną uwagę Szymanowskiego. Kazał ją sobie powtarzać. Przechodziliśmy do innych melodyj, ale wracaliśmy do niej. Powtarzałem jej motywy, tak archaiczne, tak silne w swej pierwotnej „barbarzyńskiej" prostocie, tak do niczego znanego niepodobne. Powtarzałem je z tą myślą, że „może coś z tego wyniknie".

Tak padł pierwszy posiew, który, jak ziarnko, czekał na odpowiednią chwilę i odpowiednią rolę: na własne przeżycia kompozytora tam, skąd te motywy pochodziły, a więc na bliskie poznanie Podhala. Był to warunek nie dający się w niczem zmienić, warunek, którego nie mogą zastąpić nawet najsilniejsze wrażenia z dzieł literackich, choćby one były „Legendą Tatr" i „Skalnem Podhalem" w połączeniu z czułem spoglądaniem na Tatry i góralszczyznę. Tylko zżycie się z ludem było tu momentem decydującym. I tak rozpoczęło się od coraz częstszych przyjazdów na Podhale, a skończyło się obraniem Zakopanego na miejsce stałego pobytu.

Rozmiłował się w niem Szymanowski na dobre, tem bardziej, że wytworzyła się tam bardzo korzystna atmosfera artystyczna, wyreżyserowana umiejętnie i z fabułą przez ś. p. Karola Stryjeńskiego. Góralszczyzna miała wywołać nowy przypływ zainteresowań w sztuce i nauce. Rozrastało się coraz wspanialej Muzeum Tatrzańskie pod pieczołowitą opieką Juljusza

Zborowskiego. A kiedy Szymanowski wżył się w lud, zatęsknił za jego przeszłością (Tetmajer!). Gdy oprowadzaliśmy go po Muzeum Tatrzańskiem, widzieliśmy jego zaciekawienie każdym przedmiotem kultury góralskiej. Z każdego obrazka na szkle, z każdego zdobionego łyżnika czy czerpaka, pasa pasterskiego czy spinki lub sprzączki pragnął wyczytać coś z bajecznej przeszłości Podhala, gdy po niem jeszcze chadzali prawdziwi harnasie. Że śpiewy i tańce góralskie pociągały go najbardziej, to chyba jasne — ale zawsze w łączności z życiem ludu, z jego pięknemi i zawsze interesującemi typami, a przedewszystkiem z tym, który był dla nas wszystkich bez wyjątku muzyczną arką przymierza między dawnemi a nowemi czasy: ze ś. p. Bartusiem Obrochtą z Polan w Kościeliskach, największym muzykiem ludu podhalańskiego, tłumaczem jego duszy, wygrywanej na skrzypcach. Nie omijał Szymanowski żadnej sposobności, aby poznać muzykę góralską, graną czy śpiewaną, w jak najbardziej autentycznem brzmieniu. Gdy nadarzyła się sposobność otrzymania mojego zbioru melodyj góralskich, opartego o fonograficzne zdjęcia dokonane przez Juljusza Zborowskiego (po raz pierwszy w Polsce, a w każdym razie na Podhalu), skorzystał z okazji z zapałem artysty-etnografa. Umysł jego pracował nad tem, aby w tej muzyce dosłuchać się znowu tego, co w niej jest najstarsze, najbardziej swoiste, istotne.

Ale najważniejsze, decydujące było ciągłe stykanie się z ludem. Podziw dla tanecznej sztuki Podhalan przerodził się wreszcie w chęć napisania baletu góralskiego, rzecz jasna — baletu dalekiego od zdawkowego znaczenia tego słowa, od konwencjonalizmów treści, form i środków. Gruntowne przemyślenie tej sprawy mogło nastąpić tylko w wyjątkowych okolicznościach, a więc przez poznanie sztuki tanecznej Podhala, ale nie na „zamówienie", bo „zamówieni" górale tańczą szablonowo. Należało postarać się o takie momenty, w których życie i sztuka w cudowny sposób splatają się nierozdzielnie i dopełniają się wzajemnie, tworząc piękne, jednolite, zbiorowe dzieło.

Tych momentów nie zabrakło. Było ich nawet bardzo wiele. I tak wśród cudownej przyrody i w gronie ludzi rozumiejących góralszczyznę i znających jej życie i jej sztukę, odbywała się ta

jak najbardziej romantyczna projekcja „starodawnych czasów“ w rzeczywistość teraźniejszości.

## II.

Bezksiężycowa noc letnia... Szereg wózków toczy się z turkotem ku Kościeliskom po dawno nienaprawianym gościńcu. Jedzie młoda góralszczyzna w towarzystwie literatury, plastyki, muzyki, nauki (bez ceprów, snobów i parasoli). Śpiewają bez przerwy, każdy wózek co innego. Zanoszą się od śpiewu. Wyskakują tylko luźne tony basetli, skrzypiec prawie nie słychać. Ciągłe fortissimo, śpiew coraz namiętniejszy, coraz dzikszy, coraz „fałszywszy“. Potworne barbarzyństwo! Wspaniałe barbarzyństwo! Ludzi nie widać, słychać tylko ich dusze. Huczy śpiewną pożogą czarny las przy drodze. Kłębi się czerń nocy i jaskrawe mijania się krzyków i melodyj. Zjazd w dół — i naraz ucisza się wszystko, jakby góry połknęły ludzi, konie, wózki. Skręcili w Dolinę Kościeliską, na starą drogę zbójnicką. Tam, głęboko w niej, jest schowana gospoda, tam się wytańczą. Już widać światełka. Jeszcze parę kroków.

Mąt się zrobił w tajemniczej dolinie. Napad czy co? Wystraszony brodaty gospodarz zniknął jak ów żydowski karczmarz w starogóralskiej powiastce. Wszyscy uczestnicy najazdu nocnego byli nastrojeni i tem różnili się od zawsze trzeźwego gospodarza. Światła pogasły.

Kilka soczystych przekleństw, dźwięk szyby i ogólny „redyk“ ku Zakopanemu, bo gdzież tańczyć? Znowu zmieszanie nocnego chłodu z gorącym nastrojem, ciszy nocy górskiej z szumem i hukiem potoku, ścigającego się z turkotem wózków, zawadzających o kamienne łby, ze śpiewami, hukaniami, rżeniem koni i piskiem dziewcząt. Każdy wózek jęczy od ścisku. „Przeżywa się drugą młodość“. Znowu dudni las galopadą wózków i rozśpiewaną wrzawą. Świeżo skoszone siano mąci zmysły swą mocną wonią, przenikającą ostre, chłodne powietrze, które spływa z Czerwonych Wierchów. Nie widać ich, ale czuje się ich pobliże. Czuwają. Wlecze się leśną drogą jakaś ledwie widoczna mara. Słychać tylko żarliwie wypowiadane słowa jakiejś zapóźnionej babiny: „Zdrowaś Marjo, łaskiś pełna“... „Nie bójcie się matko! — wio siwy!“

Minął las. Jeszcze kilometr pod górę i wreszcie zatrzymał

się pierwszy wózek. Jest tu znajoma, gościnna chałupa — z mocnemi podłogami. Serdecznie przyjmuje nas miły gazda, stary — ale młody. Kieszenie uwalniają się od szkła — i odrazu zabawa, taka sama jak inne, na Krzeptówkach czy Skibówkach, taka sama, a zawsze nowa, niby w tym samym nastroju, a zawsze w innym. Wkrótce już rządziła białą izbą taneczna zawierucha. Jeden tancerz lepszy od drugiego, każda tancerka wyśmiałaby baletnicę. Tańczy cała izba, tańczy podłoga, ściany i okna, wszystko zamienia się w ruch, rytm, tupot. Ludzie wychodzą z siebie. Już dobrze „przynapici", a nie wyglądają na „przynapitych", trzymają się w pięknej formie, tak pięknej, że co tu mówić o najbardziej zdyscyplinowanym balecie! Wielkie święto uciechy i tańca, „reszta" bowiem tylko „na codzień". Tańczą już kilka godzin i nie widać wyjścia z formy. Licytują się z kapelą Kościeliszczan, uczniów Obrochty w prostej czy bocznej linji. Każda nuta ta sama, a każda od nowa inna. I gazda nie próżnuje, staje nieco chwiejnie przed kapelą i śpiewa:

„Nie uwazuj na siwizne
Zagroj ino jak ci gwizne".

Szaro się robi na dworze. Chwila ciszy, przerwanej pianiem koguta i cyniczną piosenką zaśpiewaną od pola pod oknem:

„Kieby beło nie świtało
. . . . . . . . . . . . . .
Ale kogut zacon piskać
Zaceno sie dziywce ciskać".

Podjęli grajkowie tę frywolną melodję wśród chichotu dziewcząt i wytańczono się do reszty. Szybko zbliżał się ranek.

„Beły jesce dwie flaski i kasi się popodziały" — zauważył chmurnie gazda. Podejrzenie padło na „kogosi". Wkrótce trybunał przeniósł się poza chałupę. Ciupagi oderwały się od „zbójnickiego" i zamieniły się w narzędzie sprawiedliwości. Rytm było słychać dalej, ale już nie taneczny. Zginął i on wśród smreków chwiejących się pod podmuchem orawskiego wiatru.

Niebawem słońce zapowiedziało się złotemi włóczniami, rzuconemi ponad Murań. Stożek Osobitej powlekał się uroczą patyną.

Nie każdy zapamiętał koniec zabawy.

— — — — — — — — — — — —

Gdzieś na Krzeptówkach... Późną nocą wtoczył się księżyc i oświetlił pokryte śniegiem szczyty. Złotawy pył przedarł się przez szarozieloną ciemnię wiosennej nocy. Wiatr, od gór idący, szuścił w młodej trawce i świeżem kwieciu, chwiejąc smrekami i bezlistnemi jesionami, sterczącemi na straży przed starą, odosobnioną chałupą. Tańczono w niej od wieczora. Orgja wesołości, tanecznego zapamiętania, kolorów, dźwięków, rytmów, dudnienia podłogi i basów, ostrego jęku skrzypiec, z których wyfruwały wartkie wstążki melodyj tanecznych. Trwało to już długo, bez końca.

Na uboczu, nad parowem z szumiącym potokiem, toczyła się w cieniu rozłożystego jaworu rozmowa jej i jego. Zaręczyła się z woli rodziców z bogatym gazdą, nawet młodym, ale pono „nicpotem". Jej podobał się inny, prawdziwy harnaś, król tańca, ale płony gazda. Hej, kieby to ino były „starodáwne casy"! Bogoc ostałby się na swojem bogactwie, a ona poszłaby jako „freirka" ze zbójnikami. Patrzy jej to z pięknych, ognistych oczu, z całej jej postaci, jakby zdjętej ze starego zbójnickiego obrazka na szkle malowanego. Dzisiaj „nieporada"!..

Zagrzmiała chórem od gościńca stara piosenka zbójnicka, jedna z „symfonicznych melodyj" przyszłych „Harnasiów":

Podźmy chłopcy, podźmy zbijać,
Bo nié momy za co pijać,
Ej bo sie juz zacyna
Bucyna ozwijać, bucyna ozwijać".

Ktoś spod chałupy odpalił:

„Jo se pije dwa dni,
Jo se pije trzi dni,
Bo jo sie o dudki
Nie trubuje nigdy".

Tańczono dalej. Dziewczyna zatańcowywała ból serca, król tańca zdawał się wbijać z pasją swe pięty w podłogę. Tańczono coraz zawzięciej. Mętnem okiem pozierał przyszły mąż.

Znowu skończyło się na załatwianiu dawnych i nowych nieporozumień. Ciupagi rozstrzygały. „Prawo myśliwskie krótkie": ktoś ustąpił („niéma sprawiedliwości na świecie, chéba

Bóg!"), a ktoś wrócił do tańca („jest sprawiedliwość na świecie").

I znowu słońce z ponad Murania spłoszyło sen nocy wiosennej.

Czas było na orkę, choć bruzdy na polach świeciły jeszcze resztkami śniegu.

— — — — — — — — — — — —

U stóp Gubałówki... Noc przeraźliwie ciemna. Dokoła chałupy same wyboje i dziury, niedaleko parów z poszarpanem dnem, po którem potok sepleni swą odwieczną gwarą. Pierwszym drużbą jest słynny kompozytor, sprawujący swój weselny urząd honornie, z powagą, serdecznością i nieporównanym wdziękiem. Samo dobrane towarzystwo: chłopi i artyści. Było też trochę snobów i ceprów, ale rychło wczas się ulotnili („koło tej chałupy jest strasznie"). Nasycili zresztą swą ciekawość: jak też to wygląda wesele, gdy młody człowiek z miasta żeni się z góralką? Ten młody człowiek był znanym literatem, a jego przyjaciele zajmowali pierwsze miejsca w literaturze, plastyce i muzyce.

Tak się złożyło, że tańczyli sami królowie tańca góralskiego, piękni jak młodzi apollinowie, szumni i bezwzględni. Dziewczęta szalały w kolorach i tanecznych arabeskach, falujących po izbie. Pod migocącym od pędu powietrza płomykiem lampy umieścił się w kącie sam Bartuś Obrochta ze swą kapelą, miotając najprawdziwszą orgją melodyj i harmonij, zawsze tych samych a ciągle zmiennych, jak powierzchnia potoku, którego szum dochodził przez otwarte okna do izby. Wszystko to razem było jakąś pogmatwaną a równocześnie wspaniale skomponowaną całością, w której bratał się dźwięk z barwą, linja z ruchem, człowiek z przyrodą. Nie wiadomo było czy patrzeć czy słuchać. Jedno dopełniało drugie. Czekaliśmy aż podłogi zawalą się pod uderzeniem tanecznej burzy, aż się rozstąpią ściany. Jak oni tańczyli! W jak pięknych formach! Nie na pokaz — z ochoty i namiętności, ujętej w nieskazitelnie piękne linje i ruchy. Na twarzach rysował się wyraz ludzi wyzbytych z trosk, które deptali w zapamiętałym tańcu. Wiedzieli, że za kilka godzin znowu zwalą się te same koszmary. Wszyscy rozumieli się doskonale, bo już dawno wyprali precz do pola codzienną pruderję. Za parę godzin i tak znowu maskę nałożą. Niknęły szybko konwencjonalne ścianki szklan-

ne, przez które spoglądali na siebie grzecznie górale i „panowie". Bo i ci pokazali, czego się nauczyli, ci... z „pogotowia ratunkowego kultury góralskiej". Z chochlikowatą gracją i lekkością krzesał „krzesanego" dyrektor słynnego muzeum regjonalnego, z janosikową sprężystością tańczył „zbójnickiego" autor „Bajdy o Niemrawcu". Nie brakło i solisty. Na werandzie przytupywał sobie z zamkniętemi oczami zamroczony geolog (świeć Panie nad jego duszą!), trzymając w podniesionej ręce — niby ciupagę — młotek geologiczny, którym dopiero co pukał w ściany Czerwonych Wierchów. Teraz, na pół we śnie tańczył „drobnego" w tempie majestatycznej sarabandy. Pokrzykiwał sobie „Wesoło chłopcy!", bo zdawało mu się, że to on wyczynia huragan tańca.

Niebawem znowu zadźwięczały ciupagi — jedne w izbie białej przy „zbójnickim", inne przy wymiarze sprawiedliwości gdzieś na podwórku chałupy, nad kłótliwym potokiem. Pośpieszył na rozejm geolog i przyszedł do względnej przytomności — w potoku. „Zaraz się domyśliłem, że to woda".

Ale nikt na to nie zwracał uwagi w roztańczonej izbie, gdzie pierwszy drużba i wielki kompozytor „przeżywał swą drugą młodość" i — uczył się czytać w duszach harnasiów, tańczących przy wtórze muzycznego piewcy ich dawnej sławy i wolności. Był w rozkosznym humorze, utrzymanym w pięknych, dystyngowanych a prostych i serdecznych formach. Miał dookoła samych tylko przyjaciół. Niekiedy tylko myśl jego zatrzymywała się gdzieś w przestrzeni, zapewne widząc już to, co miało się począć w niedalekiej przyszłości. Można to było wyczytać z jego spokojnych oczu, w których uśmiechała się radość muzycznego odkrywcy odwiecznych i na nowo odkrywanych skarbów ducha góralskiego.

Nowe burze tańca i pieśni zrywały się w chałupie i koło niej, niosąc się ku wyżynnym łąkom i polom Gubałówki, aby zniknąć w jej lasach.

Słońce wystrzeliło już wysoko ponad Granaty i Kosistą gdy „redykaliśmy się" ku „miastu", bogaci we wrażenia, jakich się nigdy nie zapomina. Odnawia je każde przypomnienie nuty góralskiej. Odnawia je nawet jeden dźwięk owczego dzwonka, wyczarowujący wizje dalekiej i niedalekiej przeszłości, która już nie wróci.

I tak narastały skarby, z których mieli powstać „Harnasie".

III.

W kilka lat po tym djonizyjskim roku odwiedziłem Szymanowskiego w jego warszawskiem mieszkaniu. Był wówczas magnificencją Akademji Muzycznej (świeć Panie nad jej pamięcią!). Jeden z kącików jego pracowni streszczał Podhale: fotografja ś. p. Bartusia Obrochty, gdy sobie „herbę" warzy w swojej izbie w Rostoce, drzeworyt Skoczylasa z harnasiami i tańczącą „freirką" i trzy dzwony krówskie czy owcze, instrumetny ważne w partycji „Harnasiów", leżącej właśnie na stole pracownianym razem ze szkicami ołówkowemi. Zaglądam do partycji na samym początku wita mnie *ten sam motyw góralski*, którym przed laty kusiłem Szymanowskiego we Lwowie („Pamiętasz? to ten lwowski..."). I dalej snują się góralskie motywy, nieraz w zupełnie wiernej postaci. Co chwilę wyzierają spośród rządków nut znajome postacie.

„Balet mój będzie prawie w całości folklorystyczny" — odzywa się kompozytor. Doskonale! Rzecz jasna — poznanie „Harnasiów" jako całości było mojem pragnieniem, którego ogromu nie mógłbym nawet w przybliżeniu określić. „Poznanie" — t. j. ogólne zorjentowanie się w dziele, zanim miała nastąpić jego realizacja na scenie lub przynajmniej w drukowanej partyturze. Wyjątki już dawniej poznałem, gdy w Zakopanem zastawałem Szymanowskiego przy sporządzaniu partycji, linjowaniu stron („inżynierska robota" — według jego wyrażenia).

Wieczorem uzyskałem możność usłyszenia „Harnasiów" w fortepianowej interpretacji kompozytora. Partycja to smukła, choć nieobszerna, ale od pierwszej do ostatniej strony zwarta, bogata i zapierająca oddech kalejdoskopowem tempem, w jakiem odbywa się lot tej orlej muzyki. Nie wszystko było możliwe do wykonania... dwoma rękami. Przypadła mi zaszczytna rola pomocnika, zadanie dość ciężkie: lewą ręką trzeba było wykonywać niskie głosy w basie, prawą zaś obracać karty partycji, i to w błyskawicznem tempie, poprostu w tempie „drobnego", „do wścieku" — jak mawiał ś. p. Bartuś Obrochta. To tempo jest, rzec można, jednym z elementów stylu tego dzieła.

— — — — — — — — — — — —

„Harnasie" rozpadają się na dwie części, dwa obrazy*), z któ-

*) W reżyserji paryskiej „Harnasie" rozpadają się na trzy obrazy.

rych pierwszy jest zatytułowany „Na halę", a drugi „W karczmie". Nie są to dwa akty, akcja bowiem stoi na drugim planie, lecz dwa obrazy z życia szumnych zbójników, harnasiów, juhasów, juhasek, baców, gazdów, gońców i grajków, tworzących malownicze tło dla muzyki. Oprócz nich pojawia się jeszcze jedna postać, jakby symboliczna: stary grajek góralski, bogaty w skarb „starych nut", wcielenie tęsknoty za „starodáwnemi casami". Zjawia się w każdym obrazie, jak zjawiał się zawsze Bartuś Obrochta, gdy kto chciał poznać „staroświeckie nuty", „warte aby je w złoto oprawić", ten Bartuś, którego słuchaliśmy godzinami i którego szanowaliśmy, jako najprawdziwszego artystę, piewcę duszy i przeszłości góralskiej. Zmarł honornie: nie w łóżku, lecz na polanie pod reglami, koło Krzeptówek, gdzie miał domostwo swoje Sabała-Krzeptowski. Miał ręce jakgdyby do gry na skrzypcach złożone, gdy go znaleziono nieżywego na Mraźnicy. Jemu to wystawił Szymanowski pomnik w swych „Harnasiach", pomnik sławy i — wdzięczności.

Obraz pierwszy „Harnasiów" rozpoczyna się od wygonu bydła na halę wśród czaru wiosny tatrzańskiej, gdy zieleń i kwiaty zaczynają gęsto pokrywać polany i hale, a pod rytmicznemi konturami turni lśni jeszcze ku słońcu śnieg w żlebiach i zagłębiach skalnych. Nawoływania, śpiewy i hukania, gra na gęślach i dudach, i symfonja dźwięków, któremi dzwonią owcze i krówskie dzwonki. Ciągnie się pochód, który namalował po arcymistrzowsku Kazimierz Tetmajer w swej nieśmiertelnej „Legendzie Tatr", tak bardzo bliskiej „Harnasiom". Przeszli, znikając za załomem, słychać ich jeszcze długo, wreszcie szum lasu zwiewa ich muzykę. Pozostaje młody góral i dziewczyna-orlica, naznaczona mu wbrew swej woli na żonę. Słychać nową muzykę: odzywa się marsz zbójnicki, któremu dziewczyna rada się przysłuchuje. Wchodzą harnasie-zbójnicy, wszak „już się zaczyna buczyna ozwijać". Rozpalają ognisko i tańczą jak na zbójnickich obrazkach, na szkle malowanych.

Drugi obraz — to wesele w karczmie, zaloty i tańce obrzędowe. Niedługo jednak harnasie kazali czekać na siebie. Odbywa się zbójnicki napad na karczmę, robi się mąt, gasną światła, ze zbójnikami ulatniają się dziewczęta, a między niemi właśnie ta z pierwszego obrazu. O nią bowiem chodziło. Karczma pustoszeje, pozostaje w niej tylko ów stary grajek, który w świetle księżyca gra stare nuty góralskie, te same, które

wyczarowują „starodawne czasy" Podhala. Towarzyszy mu zdala spoza karczmy śpiew, kończący „Harnasiów". Kto śpiewa? O czem śpiewa? O tem, co już nie wróci?

Całość nie trwa nawet godziny. Ale nie mógłbym przytoczyć innego dzieła współczesnego o bardziej skondensowanej treści muzycznej. Przypominają się te lakoniczne w treści powiastki góralskie lub obrazki na szkle, opowiadające całe tomy tym, którzy umieją w nich czytać, lakoniczne i krótkie a tak treściwe, jak niejedna powiastka, niejeden dowcip, niejedno porzekadło góralskie, plastyczne w formie i treści, która trafia w sedno rzeczy, gdzie nie brakuje i nie zbywa ani jedno słowo. I takie są też tematy, taka melodyka „Harnasiów", przeważnie przytaczająca melodje lub motywy góralskie w zupełnie wiernej postaci, niekiedy tylko zlekka modyfikowanej lub stylizowanej, ale też i rozwijanej, zwłaszcza w II obrazie, do wielkich rozmiarów polifonji symfonicznej, porywającej swą witalną potęgą wyrazu, jakby apoteozującą i Tatry i Podhale w całym ich majestacie przyrody i ludu. Nawet tam, gdzie Szymanowski stwarza swoje tematy, jest to stylistycznie melodyka podhalańska, jest to ucieleśnienie „stylu góralskiego", stające godnie obok Tetmajerowskiej „Legendy Tatr" i „Skalnego Podhala", a szczęśliwsze i o wiele wyższe pod względem artystycznym niż to, co uczynili inni w zakresie swych sztuk.

W puch są rozbite wszelkie estetyczno-teoretyczne gadulstwa na temat dosłownego czy zmienionego przejmowania melodyj ludowych: „balet mój będzie prawie w całości folklorystyczny" — tak wypowiada się o nim sam mistrz. Jak plewy i wióra odpadają wymądralizowane doktrynki i sofizmaty na temat tonalnej i harmonicznej interpretacji melodyj ludowych: racja artystyczna każe im wystąpić w stroju durowym lub mollowym, średniowiecznym i nowożytnym, tonalnym i atonalnym. Jasny koloryt panuje nad całą partycją, gdyż należy do cech przeważających w muzyce Podhala. Jeszcze jedna sprawa „teoretyczna": „Harnasie" są muzyką najzupełniej współczesną. Ale chyba mało dzieł współczesnych tchnie tak zdecydowanie romantyczną nastrojowością, jak „Harnasie", zwłaszcza w swym wstępie i zakończeniu. Jest to bardzo „rzeczowa" muzyka, wolna od wszelkiej łezki i sentymentalizmu. Ale całość? To przecież romantyczna wizja przeszłości, podana w formie i środkach zupełnie współczesnych. Przedewszyst-

kiem panuje w partycji „Harnasiów" tak mistrzowska celowość środków i tak wspaniała harmonja między niemi a treścią i formą, że użycie w tym przypadku słowa „klasyczny" może jedynie określić wartość tego arcydzieła współczesnej muzyki polskiej, podniesionej przez Szymanowskiego, nie poraz pierwszy, do wyżyn sztuki wielkiej.

„Harnasie" — to łuk tęczy, spinający przeszłość z teraźniejszością.

— — — — — — — — — — — —

„Harnasiów" wystawiono dotychczas w Pradze i w Paryżu, wystawi je wkrótce Hamburg, a wyjątki z nich słyszała nawet Ameryka północna i południowa. Opera warszawska przez kilka lat zapowiadała ich wykonanie, potem nawet już przestała opowiadać te baśnie. Rzecz niepojęta!

I gdy myślimy nad tą niezrozumiałą kwestją, przypominają się zwykłe w takich razach słowa ś. p. Karola Stryjeńskiego: „Wiesz, takbym chciał kogoś wyonaczyć, tylko, że nie wiem kogo!"

---

*Tadeusz Szeligowski*

## „HARNASIE" W PARYŻU.

Opera paryska posiada wyjątkowe stanowisko wśród teatrów muzycznych Europy. Coś w rodzaju „primus inter pares" — pierwszego wśród równych. Stanowisko to jest wynikiem różnorodnych czynników, wśród których snobizm nie odgrywa bynajmniej najmniejszej roli. Cokolwiekby się mówiło o tej instytucji — do dziś dnia noszącej historyczną nazwę Académie Nationale de Musique — znaczenie opery paryskiej posiada charakter uniwersalny: o wystawienie w operze paryskiej ubiegają się kompozytorzy różnych narodowości. O to samo walczył Wagner — mający już za sobą laury własnej ojczyzny — zmuszony szukać wkońcu protekcji Napoleona III.

Wobec tego znaczenia teatru paryskiego, tem więcej można było zrozumieć pewien niepokój, a jednocześnie duże zaciekawienie świata muzycznego Polski, spowodu zamierzonego wystawienia „Harnasiów". Utwór polskiego kompozytora miał się ukazać

w operze paryskiej poraz pierwszy od czasów jej założenia. Nazwisko polskiego twórcy poraz pierwszy ozdobiło afisz paryskiej opery. Dzień premjery „Harnasiów" ma prawo być uważany za jeden z ważniejszych, widomych znaków ekspansji kultury polskiej na Zachód.

„Harnasie" są znane w Polsce dość dobrze. Były wykonywane na wielu koncertach symfonicznych w różnych miastach; do popularności tej kompozycji przyczyniło się i Polskie Radjo — często zamieszczając „Harnasie" w swych programach. W redakcji symfonicznej „Harnasie" składają się z dwu części; druga jest napisana w formie wokalno-instrumentalnej, współuczestniczy tu chór i głos solowy. W tej formie kompletnej obraz drugi wykonuje się w Polsce niezmiernie rzadko. Brak chórów, stojących na poziomie wymagań muzyki Szymanowskiego, przeszkadza w usłyszeniu kompozycji in extenso. W operze paryskiej oczywiście chór był i śpiewał doskonale.

Muzyka „Harnasiów" — oparta o folklor góralski — wydobywa na światło dzienne prymitywizm melodyj tatrzańskich, pełny zakrzepłych archaizmów i barbaryzmów. Stylizacja Szymanowskiego nosi cechy wielkiego artyzmu. Materjał muzyczny jest doskonale przetworzony i przesiąknięty osobistą nutą kompozytora. Znając upodobania muzyczne francuzów, można było mieć pewne wątpliwości, czy muzyka „Harnasiów" przypadnie im do gustu. Francuski smak muzyczny stoi dość daleko od polskiego i często sprawia niespodzianki wielbicielom muzyki „środkowoeuropejskiej". Jednakże francuzi uszanują zawsze indywidualność. Odrębność stanowiska muzyki Szymanowskiego (na zachodzie znana szczególnie przez „Mity") podkreślił dobitnie jeden z najpoważniejszych krytyków paryskich — Vuiellermoz — w odczycie o twórczości Szymanowskiego. Prelegent dopatruje się w muzyce tego kompozytora szczytowego punktu rozwoju muzyki polskiej po Chopinie. Deklaracja tego czołowego dziś krytyka była dobrą wróżbą na najbliższą przyszłość, oznaczoną datą 27 kwietnia 1936 r.

Opracowanie tekstu scenicznego wyszło spod pióra kompozytora. Balet podzielono na trzy obrazy. Dwa pierwsze odpowiadają dwu częściom suity bez końcowego sola tenorowego, na którego tle rozwija się obraz trzeci, wprowadzony podobno na życzenie baletmistrza Lifara. Obraz trzeci jest stanowczo za krótki i de-

formuje w pewnej mierze piękną linję rozwojową obrazu drugiego, najbardziej zresztą tanecznego ze wszystkich. Sceny wesela, napadu harnasiów i porwania panny młodej tworzą treść drugiego obrazu. Muzyka osiąga tu maximum wyrazu dramatycznego — zamieszanie na scenie (bijatyka harnasiów z chłopami) potęguje wrażenie jeszcze bardziej. Gdy po bitwie i ucieczce zbójników zapanowała cisza nocy tatrzańskiej, solo tenorowe byłoby znakomicie wlało jeszcze odrobinę życia w zamierający zwolna nurt muzyki. Wydzielenie trzeciego obrazu z całości było natomiast słabo uzasadnione i scenicznie nietrafne.

Kompozycja tańców spoczywała w rękach Sergjusza Lifara. Człowiek ten jest pewnego rodzaju zjawiskiem w zakresie tańca. Fenomenalną sztukę Lifara trzeba zobaczyć, aby zrozumieć na czem ona polega. Składają się na nią: lekkość wprost niesamowita ,wdzięk, umiar, niezwykła ekspresja gestykulacji i wreszcie koncepcje jego tańca. Sztukę Lifara można bez przesady nazwać „poezją tańca". Z takiej reprezentacji baletu polskiego można było rzeczywiście być zadowolonym. Zwłaszcza, że Lifar przygotował widowisko pod względem stylowym niezwykle starannie. Dłuższy pobyt w Zakopanem uchronił Lifara od popadnięcia w silniejsze reminiscencje baletu Diagilewa, ciążącego dotąd nad baletem francuskim. Było to zadanie dla rosyjskiego baletmistrza trudne, dla „Harnasiów" zaś — niebezpieczne. Lifar mógł łatwo wpaść w krąg rosyjskich wpływów i zaprzepaścić dorobek kulturalny polski na rzecz rosyjskiego. Na szczęście reminiscencje były dalekie i widoczne tylko dla subtelnego oka. Rzecz inna, że styl polski w „Harnasiach" paryskich jeszcze się nie urodził. Może któraś z polskich oper zdobędzie się na wystawienie tego baletu i na jego tle spróbuje rozwiązania stylu baletu polskiego, który w pierwszej połowie XIX w. był jednak faktem, skoro nim się tak zachwycano.

Podkreślić należy staranność, z jaką przygotowano stronę muzyczną. Świetna orkiestra opery paryskiej grała znakomicie. Kierował nią kapelmistrz Gaubert, jeden z wybitniejszych dyrygentów opery. Chór był wyuczony doskonale i śpiewał wyśmienicie. W zakresie muzyki opera paryska w niczem nie uchybiła swym wspaniałym tradycjom.

Nad dekoracjami czuwała p. Lorentowiczówna. Wnętrze chaty góralskiej było pięknie skomponowane — zwłaszcza w kolorze.

Kostjumy śliczne i kosztowne stylizowały silnie strój góralski i były dalekie od Stryjeńskiej.

W ogólnym bilansie, polska muzyka dzięki „Harnasiom" stanęła mocną nogą w gmachu przy place le l'Opera. Niezwykle przychylne recenzje najpoważniejszych krytyków muzycznych Paryża świadczą o tem, że „Harnasie" są dziś poważną pozycją muzyki polskiej na terenie Paryża i Francji.

*Paryż,* w kwietniu 1936 r.

---

*Stefan Kisielewski*

## O „WARTOŚCIACH SPOŁECZNYCH" W MUZYCE.

Sprawa t. zw. społecznych wartości w sztuce jest dzisiaj najbardziej może pasjonującym i aktualnym, wprost modnym problemem w kołach „awangardy" artystycznej. Dyskusje i spory między „społecznikami" i „autonomistami" toczą się wciąż, zarówno w druku, jak i na najróżniejszych zebraniach, odczytach dyskusyjnych, herbatkach etc. Chociaż wielokrotnie wysłuchiwałem namiętnych wypowiedzi i kunsztownych argumentacji, wygłaszanych w obronie koncepcji literatury i wogóle sztuki „tendencyjnej" (która to koncepcja przybyła do nas ze wschodu), to jednak nie sądzę, aby choć na chwilę mogły one zachwiać wprost instynktownym, głęboko wrodzonym każdemu prawdziwemu artyście poglądom na sztukę, któremu to poglądowi wyraz dał m. in. Karol Szymanowski w swej głębokiej książeczce: „Wychowawcza rola kultury muzycznej". Pogląd ten można krótko ująć w sposób następujący: każda sztuka musi być autonomiczna i pozautylitarna. Autonomiczna — to jest, że musi się rządzić jedynie własnemi prawami, własnemi zasadami konstrukcji (układu elementów formalnych); prawa te muszą być niezależne od jakichkolwiek czynników pozaartystycznych. Sztuka pozautylitarna — t. zn. musi być celem sama dla siebie, motywy jej powstawania muszą być bezinteresowne, pozaużytkowe. Ten pogląd jednak nie pokrywa się całkiem, jakby się to mogło komuś zdawać, ze znanem hasłem „sztuka dla sztuki". Hasło to jest w istocie swej aspołeczne, a nawet antyspołeczne, podczas gdy w przytoczonej koncepcji sztuka

autonomiczna i pazautylitarna jest jednak wartością społeczną, potrzebą społeczną. Tutaj właśnie dochodzimy do istoty nieporozumienia, jakim w gruncie rzeczy jest cały spór o „społeczne wartości" w muzyce. Przyczyną tego nieporozumienia jest błąd, jaki popełniają przeciwnicy autonomji sztuki, utożsamiając potrzeby społeczne z potrzebami utylitarnemi. Tymczasem sztuka, nie służąc i nie mogąc służyć celom utylitarnym, jest pomimo to (a właściwie dlatego) ważną, samoistną potrzebą społeczną. Najlepiej wyjaśnić to na przykładzie: przypuśćmy, że ciężko pracujący robotnik, wieczorem, po pracy, zamiast czytać „tendencyjną" powieść o „wyzwoleniu świata pracy", woli czytać, przynoszące mu zapomnienie, powieści podróżnicze; przypuśćmy, że dziewczyna z proletarjatu, zamiast „klasowo uświadamiającej" powieści sowieckiej, woli czytać romans bez żadnej tendencji. Jeśli potrzeba takiej lektury będzie powszechną — stanie się potrzebą społeczną, choć będzie przytem wybitnie pozautylitarną a nawet antyutylitarną. Słowem — autonomiczną i pozautylitarną sztukę należy uważać za taksamo ważną (a nawet ważniejszą) potrzebę społeczną, jak i potrzeby utylitarne. Z tego punktu widzenia jedyną społeczną rolą artysty jest tworzyć dobrą, wartościową sztukę, a ponieważ warunkiem koniecznym dla prawdziwej sztuki jest jej autonomiczność i bezinteresowność, więc wciąganie do tego autonomicznego państewka praw i tedencyj pozaartystycznych jest — jako niszczenie i obniżanie wartości sztuki — działalnością wybitnie a n t y s p o ł e c z n ą. (Wyjąwszy wypadki, gdy tendencje pozaartystyczne są tak organicznie wrośnięte w indywidualność twórcy, że przetwarzają się na elementy formotwórcze — np. u Żeromskiego)

Przejdźmy teraz na teren muzyczny, gdzie postaram się zilustrować przykładami powyższe twierdzenia. W rozważaniach swych ograniczę się jedynie do muzyki instrumentalnej, gdyż inne postacie muzyki (formy wokalne, opera), jako stanowiące do pewnego stopnia symbiozę różnych sztuk, nie mogą być traktowane jako muzyka „czysta", a przytem przedstawiają one problemat zbyt skomplikowany, aby go w tak szczupłych ramach rozpatrywać.

Przedewszystkiem spróbujmy wykazać na przykładach, że podporządkowanie muzyki celom pozamuzycznym, używanie jej jako narzędzia dla propagandy pewnych idei pozamuzycz-

nych, wpływa ujemnie na wartość artystyczną utworu. Oczywista, że możliwa jest „tendencja", która nie wyklucza doskonałości czysto formalnej (t. j. autonomicznej) utworu, lecz w takim wypadku, ta tendencja czy program stają się fikcją, z punktu widzenia konstrukcji dzieła i jego estetycznego oddziaływania, zbyteczną. Sądzę, że można wyróżnić trzy grupy, trzy zasadnicze rodzaje utworów muzycznych w ten czy inny sposób związanych z jakąkolwiek ideą pozamuzyczną. Będą to: 1) utwory, w których idea pozamuzyczna wywarła zasadniczy wpływ na konstrukcję dzieła, nie licząc się z wymaganiami czysto muzycznemi (formalnemi — oczywista w znaczeniu ogólniejszem); 2) utwory, w których idea pozamuzyczna wyraża się wprawdzie środkami muzycznemi, ale apelującemi do naszego aparatu asocjacyjnego (np. użyciem melodji o określonej wartości kojarzeniowej, wmontowanej jednak w formalną konstrukcję dzieła). 3) Utwory nawskroś programowe, w których jednak szczegółowa programowość idzie w parze z doskonałością konstrukcji formalnej.

Omówimy pokrótce te trzy wypadki. Jasnem jest dla każdego, że utwory grupy pierwszej są poprostu wynikiem nieporozumienia, wynikiem chybionej koncepcji. Niepodobna stworzyć wartościowego utworu, ignorując prawa estetyczno-formalne, a tworzenie kiepskiej, niezadowalniającej, z punktu widzenia czysto artystycznych kryterjów, muzyki, jako rezultat podporządkowania tych kryterjów ideom pozamuzycznym, jest oczywista, nawet i z punktu widzenia koncepcji sztuki tendencyjnej, rezultatem złym, stanowi sprzeczność samą w sobie (zadanie propagandowo - ideowe ma przecież wypełnić muzyka dobra, słaba muzyka nikogo nie przekona).

Przykładem utworów tej grupy może być sowiecki utwór symfoniczny „Odlewnia stali", którego autor, postawiwszy sobie jako cel oddanie hałasu panującego w fabryce, zignorował zupełnie wymagania estetyczno-formalne, w wyniku czego powstał nieciekawy, pozbawiony muzycznej inwencji i muzycznego sensu kicz. Prócz tego jaskrawego przykładu wymienićby można długi szereg chybionych utworów programowych, których błąd polega właśnie na tem, że dla idei pozamuzycznej poświęciły konstrukcję muzyczną.

Do drugiej grupy utworów zaliczyłbym dzieła takie, jak symfonja o zwycięstwie Wellingtona Beethovena lub IV symfonja

Maliszewskiego. Lepiej mi znanym przykładem jest symfonja Maliszewskiego, gdzie wpleciony motyw „Jeszcze Polska nie zginęła", oraz ludowe tematy polskie i rosyjskie nadają utworowi pewną określoną, ideową tendencję. Przytem motywy te wmontowane są w muzyczną konstrukcję utworu, nie niszczą jego formy, lecz przeciwnie, z niej wynikają. Tem niemniej istota oddziaływania tendencji należy tutaj również do kategorji środków pozamuzycznych, leży poza samym utworem. Autor apeluje tutaj do aparatu kojarzeniowego pewnej grupy słuchaczy (t. j. grupy, która zna np. asocjacyjną wartość mazurka Dąbrowskiego). Jeśli jednak weźmiemy nieuprzedzonego słuchacza, nastawionego na „absolutne" słuchanie muzyki, to przecież nic nie zmusi go do takiego czy innego asocjowania, lecz będzie on widział jedynie utwór formalnie poprawny, w którym melodje, o określonej dla autora wartości kojarzeniowej, będą dla niego tylko elementami formalnemi utworu. Tak więc i ta grupa utworów „tendencyjnych" nie spełnia swego zadania, gdyż i tutaj tendencja wynika z konstrukcji utworu i chociaż tej konstrukcji nie psuje, jednak pozostaje nazewnątrz utworu, z punktu widzenia jego budowy jest zupełnie obojętna.

Przykładem utworu trzeciej grupy, t. j. utworu o doskonałej konstrukcji muzycznej, która odpowiada jednak ściśle pewnej treści pozamuzycznej, będą „Przygody Sowizdrzała" Straussa. Nikt nie zaprzeczy, że utwór ten posiada doskonałą konstrukcję muzyczną, będąc jednocześnie ściśle, wprost drobiazgowo, programowym. Każdy muzyk jednak przyzna, że do zdania sobie sprawy z formalnych walorów tego dzieła nie potrzeba wcale znać jego programu. Formalna doskonałość utworu tłomaczy się sama przez się, jest zupełnie autonomiczna i tak dalece fascynująca słuchacza (oczywista, mam na myśli słuchacza, zdającego sobie sprawę z konstrukcji dzieła), że program staje się zupełnie zbyteczny. Można przez szereg lat słuchać tego utworu, nie znając zupełnie jego programu, co nie przeszkadza, iż daje on zupełnie pełne wrażenie jedynie dzięki swym walorom muzycznym, które, tłomacząc się same przez się, nie pozostawiają miejsca na jakieś doznania pozamuzyczne.

Słowem, po zbadaniu tych tych trzech grup utworów widzimy, że tendencja w muzyce (jeśli rzeczywiście ma wpływ na konstrukcję utworu) jest dla wartości artystycznej tego utwo-

ru bądź szkodliwa, bądź też (jeśli wymagania formalne, autonomiczne muzyki zostają wypełnione) staje się czynnikiem obojętnym, sztucznie przyczepionym i niepotrzebnym. Oczywista — mogą istnieć grupy niewyrobionych słuchaczy, dla których konieczne są pozamuzyczne asocjacje, lecz to na przebieg naszego rozumowania wpływu mieć nie może.

Widzimy więc, że muzyka, realizując w najbardziej bezkompromisowy sposób cechy, jakie przypisaliśmy sztuce (autonomiczność i pozautylitaryzm), jest najbardziej typową, najprawdziwszą sztuką. Jeśli jednak omawiamy kwestję wartości społecznej w muzyce, to musimy skolei odeprzeć inne ataki, łączące się z ową absolutną autonomją praw formy muzycznej, którą ilustrowały przytoczone powyżej przykłady. Zwolennicy prymitywnie pojętych „wartości społecznych" w sztuce, widząc, że zamach na autonomję muzyki jest niemożliwy, starają się zdyskwalifikować muzykę jako sztukę „arystokratyczną", antyspołeczną i, przez swój autonomizm oraz pozamyślowy charakter, niezwiązaną z ogólnym dorobkiem cywilizacji.

Tego rodzaju ataki na muzykę bywały i w dawniejszej naszej literaturze dość częste. Wystarczy przytoczyć Sienkiewicza „Bez dogmatu", oraz bardzo inteligentne i wszechstronne sformułowanie tych zarzutów przeciw muzyce w powieści Weyssenhoffa „Syn marnotrawny". Otóż zgodzić się należy, że muzyka jest rzeczywiście sztuką najmniej z problemami życia kollektywnego związaną. Wiemy, że literatura posiadała i posiada bezpośredni związek z życiem społeczeństw, a jej przewroty wywoływały kolosalny rezonans we wszystkich dziedzinach życia (np. związek romantyzmu w poezji z ówczesnemi ruchami rewolucyjnemi). Wiemy dalej, że malarstwo i sztuki plastyczne są silnie związane z użytkowemi dziedzinami życia ludzkiego (architektura). Muzyka natomiast trwała zwykle w odosobnieniu, kultywowana przez niewielu, a jej ewolucje wyprzedzają zwykle ewolucję smaku słuchającej publiczności (znany problem „nowatorstwa" i „niezrozumiałości" nowej muzyki, powtarzający się we wszystkich epokach). Nawet gdy muzyka schodziła „na ulicę" — czyniła to w towarzystwie innej sztuki, przez tamtą niejako wprowadzona, np. opera wagnerowska. Odrębność i wyłączność muzycznych studjów, dyscyplin, które poza muzyką nie znajdują żadnego zastosowania i żadnych odpowiedników w innych dziedzinach ludzkiej wiedzy,

jeszcze bardziej podkreśla tę indywidualistyczną postawę muzyki wśród innych sztuk. Ale czyż stąd mamy wyprowadzać wniosek, że muzyka jest kulturalnemu dorobkowi społeczeństwa obca i niepotrzebna? Czyż tylko zbiorowe, kollektywne dzieła stanowią dorobek społeczeństwa? Miejmy świadomość tego, że w pozornem odosobnieniu tworzący artyści tworzą coś, czego nigdy zbiorowość stworzyć nie potrafiła, a co jednak — mimo to — z tej zbiorowości wynika i o jej wartości stanowi. Myśl tę wyraził najlepiej Karol Szymanowski, mówiąc, w wymienionej już książeczce, że najprawdziwszemi dziejami ludzkości są w gruncie rzeczy dzieje jej sztuki. W tej pięknej refleksji zamyka się najistotniejsza koncepcja społecznej wartości sztuki — sztuki autonomicznej i pozautylitarnej.

---

*Jerzy Orzechowski*

## DYSPROPORCJE, KOMUNAŁY...

IV.

I. C u d a   k o m p e t e n c y j. Dochodząc źródeł różnych niedomagań naszego życia muzycznego, dowiedziałem się prawdziwych cudów o zależności komórek świata artystycznego od resortów ministerjalnych. A więc: Polskie Radjo zależy od Ministerstwa Poczt i Telegrafów (mamy prawdziwie pocztowe programy), film i teatry to znów domena Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, które zajmuje się też udzielaniem t. zw. wiz zarobkowych dla artystów, przyjeżdżających do Polski. Dygnitarze z M. S. Z. zajmują się, czasem nawet szczęśliwie, wyjazdami naszych artystów zagranicę, ze specjalnem uwzględnieniem imprez baletowych. Trzebaby jeszcze podporządkować Akademję Literatury Ministerstwu Rolnictwa, sprawy plastyki — Ministerstwu Sprawiedliwości, a resztę spraw muzycznych może Min. Komunikacji. Pozostałe kwestje mógłby załatwiać wydział Sztuki Min. Oświaty i byłoby wszystko „według kompetencyj". Powiadał Stańczyk, że u nas najwięcej jest doktorów. Czasy się zmieniły, dziś najwięcej mamy znawców sztuki. A kto to mówi i pisze o upadku sztuki w Polsce — czyżby zainteresowani artyści?

II. S u g e s t j e   „w i e l k i c h   n a z w i s k". W natłoku wrażeń z udanego pod względem artystycznym sezonu Filharmonji Warszawskiej przeszedł bez echa fakt pozornie drobny, jednak wielce charakterystyczny. Sławny Rachmaninow, wykonując sonatę b Chopina, nietylko że zagrał marsza żałobnego n i e z g o d n i e z wyraźnie napisaną przez mistrza dynamiką, ale jeszcze poważył się dodać kilka nut basowych w zakończeniu marsza. Uszło mu to na sucho w naszej Warszawie, tak drażliwej na te sprawy, daremnie

szukaliśmy w recenzjach bodaj podkreślenia, jeśli nie napiętnowania tego wyczynu. Przeciwnie, znaleźli się entuzjaści... „bo to, panie tego, koncepcja... ho ho ho!" Les morts ont tort coprawda, ale gdzie są nasi „oficjalni" chopiniści? Zobaczylibyśmy zapewne ich zgodny chór, gdyby ten fałsz artystyczny popełnił ktoś o mniej ustalonej reputacji.

III. Nasi Wielcy Nieobecni. „Im wyżej, tem widoczniej" — pisze Krasicki w swych satyrach. Sięgnijmy więc wyżej, aby zobaczyć, jak się przedstawia stosunek do spraw sztuki na tych niebosiężnych wyżynach. Objawy zupełnie niepocieszające! Nasze wyższe sfery wszelkich kategoryj cechuje zupełny brak zainteresowań dla spraw sztuki, nawet tam, gdzie należy to poniekąd do obowiązków służbowych. Niejednokrotnie zadajemy sobie pytanie, patrząc na sale koncertowe, teatralne, wystawy obrazów — „a gdzieżeście, mili hospodynowie!" Odpowiedź przeważnie brzmi: w Adrji, na farsie, na operetce. Conajwyżej jakiś wernisaż zagranicznej wystawy, jakiś koncert w rodzaju „wielkiego festivalu muzyki państwa X czy Y", organizowany przez obce poselstwo, są zdolne skupić owe sfery. Ale to są już obowiązki towarzyskie wobec innych, a nie kulturalne wobec duszy własnej. Zupełna obojętność wobec spraw kultury artystycznej potrafi się zdobyć conajwyżej na kilka słów komunału w exposé, lub niedającem się ominąć przemówieniu. Sztukę traktuje się, jako coś w rodzaju wyrostka robaczkowego, bez którego doskonale żyć można, a w każdym razie jako luksus.

Możeby ORMUZ zainicjował cykl audycyj dla nieuświadomionych dygnitarzy, nauczył ich prawdy, że sztuka jest potężną dźwignią życia duchowego, że człowiek, nie czujący potrzeby przeżyć artystycznych, jest gorzej niż analfabetą, jest kaleką. Że częste u nas chwalenie się brakiem zainteresowań artystycznych jest poprostu dowodem ubóstwa duchowego. Że codzienna kąpiel, a nawet własny samochód nie są jeszcze patentem na człowieka kulturalnego. Nietylko fizyczną ułomność trzeba ukrywać i leczyć.

---

## OPERA W NIEBEZPIECZEŃSTWIE!

W dniach 9 — 11 kwietnia 1936 r. odbył się w Warszawie Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów Związku Artystów Scen Polskich, poświęcony sprawom artystycznym. W toku obrad Zjazd omawiał stan opery w Polsce, i po wysłuchaniu referatów pp. doc. J. Pulikowskiego, T. Zalewskiego, dr. S. Śledzińskiego i prof. F. Freszla, powziął następującą uchwałę:

„Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów ZASP, zwołany dla spraw artystycznych w obecności najpoważniejszych przedsta-

wicieli muzyki i teatru, wysuwając jako postulat naczelny stworzenie państwowej opery i baletu w stolicy, zwraca się z apelem, aby czynniki miarodajne i odpowiedzialne zarówno wobec świetnej przeszłości opery i baletu, jak i ich przyszłości, zajęły się jaknajszybciej tą najbardziej palącą kwestją, powołując do współpracy przedstawicieli Zarządu Głównego ZASP. oraz Naczelnej Rady Artystycznej.

Zjazd wyraża przekonanie, że przedłużanie takiego stanu, w jakim się znalazła opera polska i balet, musi spowodować już w najbliższym czasie upadek ich, z którego przez długie lata, nawet przy najlepszej woli, pracy i największych środkach materjalnych, podnieść się nie zdołają".

Wyłoniona przez Zjazd Naczelna Rada Artystyczna doręczyła tę uchwałę Panu Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z następującym memorjałem:

Polska scena operowa, początkiem swym sięgająca 18 wieku, zwycięsko przetrwała najkrytyczniejsze czasy zaborcze i przez długie lata była ośrodkiem, z którego promieniowała muzyka polska, dając świadectwo swej nieprzemijającej wartości i żywotności. Po odzyskaniu niepodległości, w trudnym okresie budowania własnego państwa, nie szczędzono wysiłków, by zachować i umocnić piękne tradycje opery polskiej. Dzięki pomocy samorządów oraz wytężonej pracy artystów i muzyków, istniały przez szereg lat stałe teatry operowe w Warszawie, Lwowie, Poznaniu, Krakowie, Katowicach i Wilnie.

Różne przyczyny złożyły się na to, że obecnie, spośród wymienionych teatrów operowych, pozostały przy życiu tylko dwa: w Warszawie i Poznaniu. Przytem, wskutek zmiany ich podstaw organizacyjnych, poważnego zmniejszenia dotacyj finansowych, niezawsze szczęśliwego doboru kierowników i t. p., poziom tych teatrów operowych ogromnie się obniżył i budzi uzasadniony niepokój na przyszłość. Dość wskazać, że stołeczna opera wystawia obecnie prawie wyłącznie bezwartościowe operetki, poziom zaś bardzo nielicznych przedstawień operowych nie zaspakaja elementarnych wymagań w tej dziedzinie. Opera Warszawska, która powinnaby reprezentować maksimum naszych możliwości artystycznych w zakresie opery, dziś straciła jakiekolwiek znaczenie jako teatr muzyczny i przemieniła się w instytucję rozrywkową o minimalnych aspiracjach artystycznych.

Przedstawiony stan wywiera szkodliwy wpływ na nasze życie muzyczne i w wysokim stopniu hamuje jego organiczny rozwój.

W pierwszym rzędzie zanika twórczość operowa wśród kompozytorów polskich, ponieważ popyt na tego rodzaju utwory nie istnieje — oper niema gdzie wystawiać. Straty, które przez to ponosi muzyka polska, są oczywiste, skoro zważy się, że dotychczas twórczość operowa była uprawiana przez wszystkich najwybitniejszych kompozytorów polskich z Moniuszką na czele. Obecny stan rzeczy doprowadził do takich anomalij, że np. balet

„Harnasie" K. Szymanowskiego — czołowego współczesnego kompozytora polskiego — został już dwukrotnie wystawiony zagranicą (Praga Czeska i Paryż), natomiast nie jest znany w kraju.

Z drugiej strony brak scen operowych wzgl. ich niski poziom prowadzi do zaniku wartościowych sił śpiewaczych. Poważni śpiewacy operowi są bezczynni lub zużywają się przy pracy, nieodpowiadającej ich aspiracjom i możliwościom artystycznym, dopływ zaś młodych sił jest zatamowany, albowiem zawód śpiewaczy daje obecnie zbyt nikłe perspektywy dla tych osób, które chciałyby mu się poświęcić. Analogiczna sytuacja jest z dyrygentami operowymi, instrumentalistami, chórzystami i t. p. Zachodzi poważna obawa, że wkrótce, z powodu braku wykwalifikowanych artystów-wykonawców, nie można będzie uruchomić poważnego tematu operowego, nawet gdyby istniały w obfitości potrzebne ku temu środki materjalne.

Wreszcie publiczność, zrażona niesłychanie niskim poziomem obecnych przedstawień operowych i pozbawiona wartościowych wrażeń arystycznych w tej dziedzinie, dojdzie do błędnego wniosku, iż teatr operowy jest przeżytkiem, aczkolwiek na całym świecie opera i balet cieszą się obecnie ogromnem zainteresowaniem i powodzeniem. Wskaźnikiem tego jest choćby fakt, że w Niemczech jest czynnych 84 teatry operowe, zaś w dwukrotnie mniejszej od nas Czechosłowacji — 11.

Naczelna Rada Artystyczna jest zdania, że należy z największą energją i szybkością przystąpić do rozwiązania problemu opery i baletu w Polsce, albowiem dalsze pozostawianie tej sprawy własnemu biegowi może przynieść nieobliczalne szkody artystyczne i kulturalne. W szczególności Naczelna Rada Artystyczna z całym naciskiem zwraca uwagę na konieczność natychmiastowej reorganizacji Opery Warszawskiej i przywrócenia jej dawnego, wysokiego poziomu artystycznego. Jeżeli istnieją narazie przeszkody w utrzymywaniu kilku teatrów operowych w Polsce, to przynajmniej Opera Stołeczna — przez swój poziom, repertuar i możliwości artystyczne — winna posiadać niezachwiany autorytet i godnie reprezentować polską sztukę operową oraz strzec tradycyj artystycznych, wynikających z jej przeszło stuletniego istnienia.

W tym celu Naczelna Rada Artystyczna, zgodnie z uchwałą Zjazdu, zgłasza postulat upaństwowienia Opery Warszawskiej, uznając, że tylko ta forma organizacyjna zdoła zapewnić operze stołecznej pełne możliwości rozwoju i wartościowej pracy artystycznej.

Naczelna Rada Artystyczna zwraca się do Pana Ministra, jako zwierzchniego opiekuna sztuki i kultury artystycznej, z gorącą prośbą, by zechciał użyć całego swego wpływu i autorytetu, aby ten naczelny postulat Zjazdu oraz najwybitniejszych przedstawicieli muzyki i teatru mógł być zrealizowany w czasie jaknajszybszym.

Jednocześnie Naczelna Rada Artystyczna, oświadczając gotowość współpracy z M. W. R. i O. P. przy rozwiązywaniu zagadnienia operowego, usilnie prosi, aby w okresie przejściowym, zanim upaństwowienie Opery Warszawskiej będzie mogło nastąpić, podjęte były kroki, zapobiegające ostatecznemu załamaniu się Opery Warszawskiej. W tym celu Naczelna Rada Artystyczna uprzejmie prosi Pana Ministra: 1) o spowodowanie by decyzje

w sprawie prowadzenia Opery Warszawskiej w najbliższym sezonie (1936/37) były powzięte pod bezpośrednią kontrolą Pana Ministra i po wysłuchaniu opinji Naczelnej Rady Artystycznej; 2) o zwołanie konferencji prezydentów miast Warszawy, Poznania, Lwowa, Krakowa, Katowic, Łodzi i Wilna z udziałem przedstawicieli Naczelnej Rady Artystycznej celem rozważenia całokształtu spraw operowych i możliwości zjednoczenia wysiłków Państwa, samorządów i organizacyj społecznych przy rozwiązywaniu tego zagadnienia".

Powyższe uchwały i memorjał aktorstwa polskiego niewątpliwie całkowicie popiera większość muzyków, do głębi przejęta katastrofą naszych niegdyś doskonałych teatrów operowych. Sfery muzyczne z niecierpliwością oczekują od Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego radykalnych posunięć, zmierzających do ratowania opery polskiej od ostatecznej zagłady.

---

## SPRAWOZDANIA

Józef Reiss: *Ślązak Józef Elsner, nauczyciel Chopina.* Katowice 1936. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego. Skład Główny: Kasa im. Mianowskiego — Instytut Popierania Nauki. Warszawa, Pałac Staszica. $8^0$, 58 stron (z portretem i 2 rycinami).

Rozbudowujące się coraz szerzej badania nad dziejami i kulturą Śląska, scentralizowane w katowickim Instytucie Śląskim, którego kuratorjum pozostaje pod nieporównanem w swej owocnej działalności przewodnictwem wojewody d-ra Michała Grażyńskiego, zaczynają obecnie ogarniać teren muzyczny, ściślej mówiąc: teren muzyki artystycznej. Ludowa bowiem pieśń śląska już dawniej znalazła wydatne poparcie i nadal je znajdować będzie tak na terenie śląskich władz i instytucyj, jak i P. Akademji Umiejętności (wydanie śląskich pieśni ludowych). Nie można było wybrać lepszego tematu dla muzykologicznej pracy z terenu historji Śląska, jak ten, który wiąże się bezpośrednio z dziejami nowszej muzyki polskiej. Tym łącznikiem jest niewątpliwie postać nauczyciela Chopina: Józefa Elsnera. Zajmowano się nią już z różnych stron i rozmaicie, nigdy jednak wyczerpująco; także monografja T. Joteyki (1934) nie była tem, czem winna być praca tego rodzaju. Nieprędko zapewne otrzyma nasza literatura monografję, stojącą na wysokości zadania. Jeśli jednak chodzi o jej biograficzną stronę, to znaczną część zadania wykonał w omawianej tu pracy dr. J Reiss. Wykorzystał wszystkie dostępne źródła drukowane i rękopiśmienne, dotyczące biografji Elsnera, przywiódł na światło dzienne wiele tytułów nieznanych dotąd kompozycyj Elsnera, zajął się jego cennemi rozprawami muzycznemi i stworzył warto-

ściową pracę biograficzną, która zupełnie niewątpliwie stanowić będzie podstawę dla przyszłych, ogólniejszych lub specjalnych prac o Elsnerze. Wyjdzie na jaw w przyszłości zapewne niejeden jeszcze biograficzny lub biljograficzny szczegół, jednakże całość w przedstawieniu d-ra Reissa nie ulegnie zasadniczej przebudowie. Możnaby ponadto zachęcić krakowskiego historyka muzyki, aby równie systematycznie i produktywnie zajął się skolei twórczością Elsnera.

*A. Ch.*

Karol Szymanowski: *Pieśni kurpiowskie.* Zeszyt III. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1935.

Okres twórczości Szymanowskiego, będący rezultatem doniosłego przełomu, jaki się w artyście dokonał, rezultatem owego zwrotu od przerafinowania i dusznego, wprost egzotycznego bogactwa środków z okresu III-ej symfonji — do męskości, prostoty i bezpośredniości natchnień ludu — dał nam, obok dzieł wielkich, jak „Stabat Mater" i „Harnasie", szereg cennych utworów mniejszych rozmiarów. Obok „Mazurków", na pierwszem miejscu postawić tu należy „Pieśni Kurpiowskie", których melodje i teksty zaczerpnął Szymanowski z dzieła ks. Władysława Skierkowskiego: „Puszcza Kurpiowska w pieśni". Zeszyt III-ci zawiera cztery pieśni na głos solowy z fortepianem, z których pierwsza „Zajrzyj ze kuniu", znana jest szczególnie dobrze, dzięki nader udatnej transkrypcji skrzypcowej. Szymanowski nazywa Kurpie źródłem „najpiękniejszej, być może, naszej ludowej pieśni". Istotnie, melodyka tych utworów zachwyca swą świeżością, prostą a subtelną djatoniką i interesującą, daleką od konwencjonalnej symetrji budową fraz. Piękne te melodje zyskały równie piękną oprawę harmoniczną. Partja fortepianowa „Pieśni Kurpiowskich" to stop stylizowanej harmoniki ludowej z subtelnemi, nowoczesnemi efektami dyssonansowemi. Od późniejszych „Mazurków" jest harmonja tych pieśni, o wiele mniej radykalna, nie wykraczająca naogół poza ramy tonalności. Dzięki tej powściągliwości harmonicznej, Szymanowski w „Pieśniach Kurpiowskich" włada pewnie naszą wrażliwością słuchową, osiągając niewielkiem stosunkowo nasileniem komplikacyj dysonansowych, subtelnemi a prostemi modulacjami i pomysłowem wyzyskaniem możliwości harmoniki funkcyjnej, bogatą skalę efektów i kontrastów dźwiękowych. Niema tu przesycenia dysonansem, które w niektórych mazurkach doprowadza do przytępienia wrażliwości harmonicznej słuchacza; w „Pieśniach", dzięki subtelnej gradacji i oszczędności efektów harmonicznych, słuchacz pozostaje świeży, zachowuje swą skalę wrażliwości dźwiękowej i dzięki temu reaguje czujnie na najsubtelniejsze pociągnięcia harmoniczne autora. Prosta, lecz oryginalna faktura dopełnia szeregu zalet i uzupełnia ogólne wrażenie prawdziwej prostoty i niezwykłego piękna tych pieśni.

*Stefan Kisielewski*

## WARSZAWA

Dobór solistów, którzy się przewinęli przez estradę Filharmonji Warszawskiej w okresie sprawozdawczym, był mniej urozmaicony, niż w okresach poprzednich. Najlepiej reprezentowani byli skrzypkowie, którym przewodził Bronisław *Huberman*, artysta wciąż znajdujący się u szczytu formy, zawsze nowy i ciekawy, o zadziwiającej wszechstronności. W takich utworach jak np. druga część „Koncertu" Czajkowskiego przejmuje on do głębi natchnionym liryzmem, w finale „Koncertu", albo w „Tańcach węgierskich" Brahmsa porywa brawurą, w „Ciaconnie" Bacha lub „Sonacie Kreutzerowskiej" zdumiewa skupieniem i głębią. Jedynym zarzutem, jaki można postawić temu wielkiemu skrzypkowi, jest jego dziwna, rażąca na tle tak czystego artyzmu predylekcja do grania transkrypcyj z Chopina, które właśnie z punktu widzenia poważnej sztuki mogą budzić pewne zastrzeżenia.

Wobec wiecznie młodego talentu Hubermana, smutne refleksje wzbudza gra Jacques *Thibaud'a*, skrzypka, który w swoim czasie na tych samych wyżynach się znajdował, a który obecnie w niektórych tylko momentach umie wrócić do dawnej świetności. W wykonywanym koncercie Saint-Säens'a te dawne czasy przypominała tylko szlachetność interpretacji. Swój niezrównany ton wydobył on dopiero w bisach.

W zestawieniu z temi wielkiemi gwiazdami z innej perspektywy musi być oceniana gra Idy *Hendlówny*, jeszcze dziecka, zapowiadającego się jednak zwłaszcza pod względem technicznym, bardzo dobrze. Poznaliśmy nowego wiolonczelistę węgierskiego Jenő *Kerpely*, którego piękny, aksamitny ton i szczery liryzm zasługują na wyróżnienie. Pewna jednostronność stylistyczna „Koncertu" Dohnany'ego nie dała możności poznać dokładniej talentu Kerpely'ego.

Piękny, świetnie postawiony głos oraz dużą kulturę pokazała primadonna Opery Berlińskiej p. Viorica *Ursuleac*, wykonując z towarzyszeniem orkiestry 4 pieśni Straussa, specjalnie dla niej przez kompozytora zinstrumentowane.

Pianistykę reprezentowały siły krajowe. Bolesław *Woytowicz* wykonał własny „Koncert fortepianowy", prof. Józefa *Turczyńskiego* usłyszeliśmy na Festivalu Lisztowskim („Koncert A-dur") oraz na własnym recitalu w Filharmonji. Na szczególne wyróżnienie zasługuje debiut niezwykle zdolnego, wspaniale zapowiadającego się młodego pianisty Witolda *Małcużyńskiego*, który swą pełną rozmachu, męską grą porwał publiczność na Poranku symfonicznym („Koncert A-dur" Liszta i „Warjacje" Szymanowskiego). Na tymże poranku usłyszeliśmy innego młodego pianistę, Zbigniewa *Grzybowskiego*. Wykonał on ze szlachetnem skupieniem „Etiudy symfoniczne" Schumanna.

Poznaliśmy jeszcze paru nowych dyrygentów. Zdolny, zwłaszcza dobrze prowadzący chóry (bardzo poprawne wykonanie „Missa solemnis" Beetho-

vena przy udziale doskonałego budapeszteńskiego chóru im. Palestriny) — Victor *Vaszy* nieco za blado potraktował długie utwory Liszta. Dużą rutynę i kulturę wykazał kapelmistrz hamburski E. *Jochum*. Sympatyczne wrażenie pozostawił Mikołaj *van der Pals*. Obecny dyrektor Opery Berlińskiej K. *Krauss*, znany nam sprzed paru laty, dał bardzo jędrną interpretację „I symfonji" Beethovena oraz z dużym rozmachem poprowadził „Życie Bohatera" Straussa. Niezbyt wielkie pole do popisu miał na koncercie Hubermana J. *Horenstein*. Największy jednak sukces odniósł, tak zawsze ceniony u nas, Herman *Abendroth*. Dał on najlepsze wykonanie IX Symfonji Beethovena, na jakie nas stać w naszych, nienajlepszych warunkach.

Ważnem wydarzeniem w stołecznem życiu muzycznem było pogodzenie się Filharmonji z Polskiem Radjo. Już w okresie sprawozdawczym szereg koncertów filharmonicznych nadawano przez radjo.

Widocznie z okazji zbliżania się lata imprezy Biura koncertowego Markiewicza były rzadkie, wiele z zapowiadanych nie doszło do skutku. Wielki i w pełni zasłużony sukces odniosła p. *Bandrowska - Turska*, natomiast występ bardzo poważnego i subtelnego pianisty, Mieczysława *Horszowskiego*, był niedoceniony przez nielicznie zebraną publiczność. Bolesław *Woytowicz* na swoim recitalu dowiódł, że ma pierwszorzędne kwalifikacje pianistyczne, których nie powinien zaniedbać. Zdolny, ale już zmanierowany skrzypek, Paweł *Musikonski* powinien jeszcze dużo pracować nad sobą. Zupełnie wyjątkowem zdarzeniem muzycznem był koncert angielskiego sekstetu wokalnego *„The New English Singers"*. Sympatyczni artyści pielęgnują tradycje epoki Elżbietańskiej, kiedy w każdem przyzwoitem towarzystwie do obowiązków dobrego wychowania należała umiejętność śpiewania niemal „prima vista" zespołowych utworów wokalnych. Tradycję tę kontynuują „The English Singers" nietylko przy pomocy lekko stylizowanych kostjumów i antycznych mebli, na których siedzą, ale też przez nadzwyczajną, prawdziwie towarzyską swobodę, lekkość i bezpośredniość wykonania, łączącą się przytem z niezwykłą precyzją i doskonałością artystyczną. Miejmy nadzieję, że jeszcze nieraz usłyszymy tak wyjątkowo dobrą i oryginalną w naszych warunkach muzykę.

Z innych koncertów na wyróżnienie zasługują: występ świetnego basa *Kipnisa*, bardzo interesujący wieczór O. *Berland*, poświęcony wykonaniu wszystkich „Pieśni Kurpiowskich" Szymanowskiego, oraz recital utalentowanej śpiewaczki o pięknym głosie p. T. *Mazurkiewicz*.

Programy koncertowe miały w okresie sprawozdawczym charakter raczej „okazyjny". Z okazji rocznicy *Liszta* wykonano jego najciekawszy utwór orkiestrowy „Symfonję Faustowską", z okazji Festivalu Francuskiej Muzyki wykonano „La Peri" *Dukasa* i prześliczne „Alborada del grazioso" *Ravela*, z okazji Wielkiejnocy wystawiono „Missa Solemnis" *Beethovena*. Dobrze, że się znalazła okazja. Pozatem, jak zawsze, wielkiem zdarzeniem była "IX Symfonja" pod dyrekcją Abendrotha, natomiast dosyć niepostrzeżenie przeszedł, wykonany przez Kraussa. bardzo piękny i bardzo rzadko u nas grywany IV-ty „Koncert Brandenburski" *Bacha*. Bez okazji dał inte-

resujący program van der Pals; na wyróżnienie zasługuje, zwłaszcza umieszczenie urywków z najlepszej i ostatniej opery *Rimskiego-Korsakowa* „Kiteż". Muzyka ta interesuje nietylko dzięki swym własnym wysokim wartościom, ale również jako punkt wyjścia twórczości Prokofjewa, Strawińskiego i wielu innych kompozytorów współczesnych. Bardzo słabo przedstawiały się programy pod względem muzyki najnowszej. Neoromantyczny „Koncert wiolonczelowy" *Dohnany'ego* był wprawdzie „pierwszem wykonaniem", ale w żadnym razie za nowinkę muzyczną nie może być uważany. Jedynem prawdziwie interesującem dziełem współczesnem, wykonanem w Filharmonji, była „Musik mit Mozart" Filipa *Jarnacha*, stanowiąca cykl warjacyj na temat Mozartowski, potraktowanych w sposób oryginalny, ułożonych bowiem według schematu symfonji. W ramach tak zespolonej formy sonatowej i warjacyjnej rozwija Jarnach specyficzną, jemu tylko właściwą muzykę, lekko uwspółcześnioną w swym klasycyźmie, naturalną jednak w tem zespoleniu starego i nowego stylu i nigdy nie zniżającą się do banałów, jakie spotykamy u takich neoklasyków, jak np. Poulenc.

Twórczość polską reprezentował przedewszystkiem *Woytowicz*. W ciągu stosunkowo krótkiego czasu usłyszeliśmy znany już jego „Koncert fortepianowy", pozatem dwa nowe „Tańce" na fortepian i nowy utwór symfoniczny „Poemat żałobny", dzieło szczerego i dojrzałego artyzmu. Na koncercie - poranku Filharmonji usłyszeliśmy nową operę St. *Kazury* „Powrót".

Na IV Audycji Tow. Muzyki Współczesnej zaznajomiono nas z *najnowszą twórczością jugosłowiańską*. O ile poprzednie pokolenie muzyczne Jugosławji kultywowało głównie muzykę o charakterze folklorystycznym, o tyle pokolenie najmłodsze, nie wyłączając zresztą i starszego Osterca, wybitnie ulega wiedeńsko-praskim wpływom. Większość wykonanych utworów stoi na pograniczu muzyki 12-półtonowej, realizację jednak nowych haseł teoretycznych z prawdziwym talentem przeprowadzają tylko Osterc i młodziutki, studjujący jeszcze w Pradze, kompozytor D. *Żebre*. Najlepsze z zaprezentowanych dzieł Osterca, niezwykle dramatyczna pieśń „Procesija", utrzymana jest w środkach prostych i surowych. Bardziej radykalna „Toccata" robi wrażenie mniej przekonywujące. Natomiast „Kwartet" Żebre, pomimo bardzo zdecydowanego radykalizmu, ma przejrzystą koncepcję i jest niewątpliwie szczerym wyrazem wewnętrznej konieczności autora. W innych utworach kompozytorów *Sturma, Szvary i Miloszevic'a*, poprzez radykalną technikę, nie prześwieca specjalnie twórcza inwencja .

Dawną muzykę kameralną propagowało w dalszym ciągu Tow. Miłośników Dawnej Muzyki. Audycja Wielkanocna była jedną z najlepszych imprez, zorganizowanych przez to stowarzyszenie. Wdzięczni jesteśmy zwłaszcza za wykonanie bardzo pięknego utworu *Schütza* „Siedem słów Chrystusa na Krzyżu", oraz koncertu „Nova Casa" *Jarzębskiego*. Z programu XII Audycji na wyróżnienie zasługuje Sonata *Telemanna* na obój (Śnieckowski), dwie altówki (Szaleski i Ochlewski) i klawesyn (Wysocka — Ochlewska), nietylko ze względu na wysoką wartość tego utworu, ale również z powodu bardzo dobrego wykonania.

*W Operze* stołecznej wystawiono pod zmienionym tytułem osławioną ope-

retkę „Dom trzech dziewcząt", ułożoną z motywów schubertowskich. Najbezczelniej podano na afiszach Schuberta, jako autora tej operetki o samym sobie. Przyjemnym kontrastem wobec tych stosunków było wystawienie przez *klasę operową konserwatorjum* „Don Juana" *Mozarta*. (Operę przygotował i na przedstawieniu dyrygował *Bierdjajew*, kierownik klasy operowej Konserwatorjum). Najlepiej, zarówno pod względem wokalnym, jak scenicznym, wypadła rola Leporello w wykonaniu bardzo zdolnego śpiewaka *Bułat - Mironowicza;* dobry był wykonawca roli tytułowej — *Pieczora*, gorzej natomiast przedstawiają się głosy żeńskie. Pomimo jednak usterek, nieuniknionych przy wystawieniu przez zespół uczniowski tak trudnej wokalnie i stylistycznie opery, ocenić należy szczery wysiłek, owiany pietyzmem dla wielkiego dzieła i szacunek dla prawdziwej muzyki, którego tak brak w Operze stołecznej.

*Konstanty Régamey*

POZNAŃ

Punktem ciężkości ostatniego okresu sprawozdawczego był u nas Wielki Tydzień z jego wspaniałemi śpiewami liturgicznemi w Katedrze, gdzie króluje *ks. Gieburowski ze swym zespołem pełnym tak bardzo zasłużonej chwały.* Chodzenie na nabożeństwa do Katedry stało się tu obecnie modnem, a już w okresie Wielkiego Tygodnia należy wprost do dobrego tonu, i nawet rozwinął się na tym punkcie pewien snobizm, którego, z punktu widzenia muzycznego, bynajmniej zwalczać nie należy.

Poważną produkcją była również Pasja według św. Mateusza Bacha, wykonana przez miejscowy niemiecki zespół *„Bachverein"* pod dyr. *Gaedecke*, a ze współudziałem naszej orkiestry symfonicznej. Soliści, naogół dobrzy, sprowadzeni byli z Niemiec.

Rok jubileuszowy *Händla* uczczony był wykonaniem dwóch dzieł tego mistrza: wspomnianym już w poprzedniem sprawozdaniu Judaszem Makabeuszem (Wlkp. Szkoła Muz.) i operą *Julius Cesar*, wystawioną w Teatrze Wielkim. Pokazywanie dziś Händla na scenie wydawało się powszechnie rzeczą ryzykowną. Tem przyjemniejszem było owo miłe rozczarowanie, jakiego doznali słuchacze na premjerze i na szeregu dalszych, zupełnie udanych przedstawień, które były zasługą *dyr. Latoszewskiego* i całego, bardzo dobrze dobranego, zespołu śpiewaczego.

*Konserwatorjum Państwowe* wystąpiło z dwoma wielkiemi popisami publicznemi — jednym orkiestrowym, drugim chóralno-orkiestrowym. Pierwszy prowadził *dyr. Jahnke*, który jest znakomitym pedagogiem dla orkiestry i wybornym równocześnie dyrygentem (choć z tej strony nie dawał się dotychczas poznać). Drugim popisem dyrygował *Wł. Raczkowski*, wykonując trzy zupełnie nieznane w Poznaniu dzieła chóralne z orkiestrą: Brahmsa Kantatę „Nänie", Maszyńskiego kantatę „Ziemia" i „Kantatę Romantyczną" niżej podpisanego. Wobec tego, że na programie figurowało moje opus, powstrzymam się od wydawania sądu o tym popisie wogóle. Poza wymienionemi dziełami orkiestra towarzyszyła śpiewakom-solistom, którzy śpiewali Beethovena, Mendelssohna i Mozarta.

*Koncertów symfonicznych* było w tym czasie tylko dwa. Jednym dyrygował dyr. *Latoszewski,* drugim niżej podpisany. W pierwszym koncercie solistką była bardzo tutaj lubiana pianistka, *Ellegaard* (koncert Griega), w drugim *Wiłkomirski* (koncert wiolonczelowy Haydna) a także pp. *Witkowski* (skrzypce) i *Rakowski* (altówka), którzy wykonali z tow. orkiestry symfonję koncertującą Mozarta. W pierwszym koncercie szczególnie zajmującem było wykonanie przez Latoszewskiego uwertury Nowowiejskiego do „Legendy Bałtyku". Zwykle słyszeliśmy to pod batutą kompozytora, który, jak się okazało, nie jest najlepszym interpretatorem swych dzieł. Pod batutą Latoszewskiego utwór Nowowiejskiego zmienił się tak bardzo na korzyść. że prawdopodobnie sam autor był tem zaskoczony. Uwerturą tą wzięła orkiestra nasza udział w koncercie jubileuszowym Polskiego Radja i mam nadzieję, że zaprezentowała się radjosłuchaczom jaknajlepiej. Na sali brzmiała z wyjątkowym blaskiem i bogactwem barwy oraz dźwięku.

Zapowiedziane są jeszcze dwa koncerty symfoniczne, a potem zacząć się ma sezon letni.

*Z muzyki kameralnej* mam do zanotowania dwa bardzo udane wieczory. Jeden *Polskiego Kwartetu Smyczkowego* (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski), drugi — *zespołu Tow. Muz.* (Szulc, Witkowski, Rakowski, Danczowski, Ciechański) z udziałem pianistki p. *Padlewskiej.* W programach: Brahms, Haydn, Schubert, Poradowski. Nowością było trzecie trio Poradowskiego, napisane z dużą znajomością instrumentów i coraz większą u tego kompozytora biegłością techniczną.

Pozatem szereg imprez muzycznych z występami sił miejscowych i pozamiejscowych. Z pozamiejscowych pewne zainteresowanie wzbudził występ berlińskiego „Chóru solistów" pod dyr. Favre'a. Chór ten nie okazał się jednak zespołem wysokiej klasy.

*St. Wiechowicz*

## LWÓW

Koniec sezonu koncertowego ożywił się cokolwiek, w przeważnej zaś części dzięki występom sił miejscowych, jak przedewszystkiem dr. A. *Sołtysa,* dyrygenta trzech koncertów symfonicznych, oraz solistów, czy to współdziałających w koncertach symfonicznych: W. *Jędrzejewskiej,* śpiewaczki, Zb. *Szymonowicza,* młodocianego utalentowanego pianisty, ucznia p. Dwernickiej, czy występujących z samodzielnym recitalem jak L. *Kolessy,* pianistki, F. *Portnoja,* pianisty, ucznia prof. Muenzera. Z sił poza lwowskich wystąpili: znakomita E. *Bandrowska-Turska, Imre Ungar* oraz (z debjutem) K. *Moskal Czajkowski,* śpiewak.

Długi szereg wybitnych solistów, występujących w innych miastach Polski, z niewiadomych przyczyn do Lwowa nie dojeżdża...

Punktem kulminacyjnym obecnego sezonu było wykonanie legendy dramatycznej H. *Berlioza:* „Potępienie Fausta", należącej do najlepszych z dzieł jego; nie straciła ona jeszcze dziś nic ze swej żywotności, a dowodem tego było gorące przyjęcie (mimo drobnych usterek w wykonaniu) rzetelnych świadczeń dr. A. Sołtysa jako dyrygenta, orkiestry filharmonicznej, kwartetu solowego

(I. Cywińska, J. Woliński, R. Wraga, J. Romanowski), chóru Pol. Tow. Muzycznego oraz męskiego chóru „Bard". Nad określeniem Berlioza, przez pewną recenzentkę lwowską, jako „pustego frazeologa" możnaby przejść do porządku dziennego, jako nad pustym... frazesem, gdyby nie to, że sąd ten, jak i inne podobne, tendencyjnie „odbronzawiające", stać się może z czasem czynnikiem hamującym wartościowe nawet poczynania w dziedzinie ożywienia we Lwowie ruchu muzycznego, tak podupadłego w ostatnich czasach.

Pozatem program w ostatnim okresie sprawozdawczym był, poza wyjątkami (np. sonata fortepianowa *Szostakowicza)*, dobrze znany, niekiedy nawet popularny — i nadal nie wykazywał żadnych dążności do uwzględniania i propagowania najmłodszej polskiej twórczości. — Z utworów orkiestralnych wykonano *Karłowicza:* Powracające fale, *M. Sołtysa:* Opowieść ukraińską (wstęp do opery Marja, po raz drugi w ob. sezonie) oraz *Beethovena:* symfonję V i *Wagnera:* uwerturę do Mistrzów z Norymbergi oraz „Siegfriedidyll". W programach solistów znajdowały się utwory: *Beethovena, Chopina, Brahmsa, Liszta, Mozarta — Liszta* (warjacje na temat Don Juana), *Mozarta* sonata C-dur, niezwykle stylowo i subtelnie odtworzona przez L. Kolessę, *Mendelssohna i Schumana;* z repertuaru wokalnego usłyszeliśmy szereg aryj operowych i pieśni w doskonałem zwłaszcza wykonaniu E. Bandrowskiej-Turskiej (m. in. *Rossiniego, Liszta, Regera);* akompanjował dr. Steinberger.

Z innych koncertów należy jeszcze wymienić uroczysty koncert ku uczczeniu pamięci zasłużonej profesorki Konserwatorjum Pol. Tow. Muz. *ś. p. Marji Sołtysowej*, zorganizowany przez grono jej uczniów, w którego programie znalazły się: *Mozarta* kwartet fort. (Lisicka, Rak, Łobarzewski, Schmar), utwory fortepianowe *Chopina, Schumanna (*Witeszczakowa, Hoffman-Elektorowiczowa) oraz pieśni *M. Sołtysa, Griega i Brahmsa* (Jędrzejewska) wreszcie na wysokim poziomie stojący, występ *chóru łemkowskiego* pod kierownictwem *Ropickiego* i ostatnio — gościnny koncert mieszanego chóru rumuńskiego *„Carmen"* z udziałem solistów.

Z lwowskich chórów, których jest podobno 14, pewną aktywność wykazują głównie *„Lutnia-Macierz" i „Echo-Macierz"*, obydwa pod kierownictwem *J Kołaczkowskiego* (audycje radjowe) oraz chór *technicki i „Bard"*. Z okazji jubileuszu 50-lecia „Echo-Macierz" przygotowuje się do występu, który w ten sposób uzupełni obraz lwowskiego życia koncertowego.

Odbyło się *III stagione operowe* pod dyrekcją Mazurkiewicza i Wragi, znowu złożone tylko z obcych oper. Tembardziej przeto należy podnieść, że dzięki staraniom obywatelskiego komitetu obchodu 3 maja i Zarządu Głównego T S. L. usłyszeliśmy wreszcie po długim czasie polską operę: Straszny Dwór — Moniuszki.

*J. J. Dunicz.*

## KATOWICE

Sprawozdanie niniejsze obejmuje okres od lutego włącznie, co wobec znacznie ograniczonego miejsca musi wpłynąć na zmniejszenie do minimum krytycznego omawiania poszczególnych imprez i produkcyj. A więc: w końcu

lutego *IV poranek Symf. Tow. Muz.*, Dyrekcja Zbigniew Dymmek, współudział ork. symf. Tow. Muz. i Irena Cywińska, śpiew. Program niezbyt wdzięczny: utwory kompozytorów współczesnych polskich (m. innemi Macury, Maklakiewicza, Dymmka), Weinbergera (Czecha) i Liadowa. Wykonanie pierwszorzędne. Również w lutym: recital pianistki p. Anny *Skrzyńskiej*, absolwentki, a obecnie prof. Śl. Konserwatorjum Muz., ostatnio uczennicy prof. Allinówny. W programie Chopin, Franck, Debussy, Ravel, Szymanowski, Brzeziński. Sukces całkowity, zwłaszcza w utworach Francuzów i w świetnych warjacjach Brzezińskiego. *V poranek symfoniczny Tow. Muz.* Udział: Ork. symf. Tow. Muz. pod dyr. St. M. Stoińskiego, chór mieszany „Ogniwo", oraz soliści śpiewacy i śpiewaczki: pp. Jefimcewa, Stoińska, Stange, Kruzer, Koźlik, Matheja i prof. Lewinger (fortepian). W programie: I symfonja Mahlera oraz Kantata i Fantazja chóralna Beethovena. Wykonanie bardzo dobre, zwłaszcza Beethovena. Recital *Ady Sari* — sukces również zupełny. *III koncert symfoniczny*. Wykonawcy: Ork. symf. Tow. Muz. pod dyr. Faustyna Kulczyckiego, Józef Cetner (skrzypce) i Aleksander Brachocki (fortepian). W programie: „Lodoisca" Cherubiniego, 36 symfonja Mozarta, „Marja" Statkowskiego, koncert na skrzypce i fortepian z orkiestrą Jareckiego, „Tryptyk" Łabuńskiego. Wykonanie koncertu wzorowe. Kompozycja Jareckiego — chybiona, „Tryptyk" Łabuńskiego znacznie bardziej udany. *Oratorjum „Lot" Kazury* wywołało dobre wrażenie. Wykonawcy: Ork. symf. Tow. Muz. pod dyr. Teodora Hoffmanna, chór „Słowiczek" z Rudy Śląskiej oraz soliści śpiewacy: prof. Jefimcewa, Matheja i Kruzer. Wykonanie bardzo dobre. Obecnemu na sali kompozytorowi urządzono owację. Zanotować również należy udany występ *Lwowskiego chóru studentów politechniki* pod dyr. p. Kinalskiego, którzy wywarli bardzo dobre i sympatyczne wrażenie. Soliści: pp. Pręgowski i Zachara. Recital *Imre Ungara* wywołał, jak zwykle, specyficzny rezonans. Wyróżnić należy rzeczywiście wspaniałe wykonanie preludjów Chopina. Koncert Lody *Halamy*, Edwarda *Bendera* i Mieczysława *Bowee* należał do imprez, zmontowanych bardzo pomysłowo. Niezawodna w urzeczywistnieniu swych śmiałych kreacyj tancerka miała godnych partnerów w osobach świetnego basu p. Bendera, oraz bardzo zdolnego pianisty p. Bowee. *Wielki koncert symfoniczny, poświęcony wyłącznie twórczości Eugenjusza Morawskiego*, był dowodem, że Tow. Muzyczne bacznie śledzi współczesną twórczość rodzimą i nie szczędzi trudów, aby w jaknajwspanialszej szacie przedstawić publiczności śląskiej dzieła, które za godne wystawienia uzna. Wzorowo wywiązała się z zadania Ork. Symf. Tow. Muz. pod dyr. dr. Stefana Lidzkiego-Śledzińskiego, wykonywując doskonale poematy symfoniczne „Novermore" i „Ulalume", oraz soliści: p. Berel (tenor), Kulawik (skrzypce), Szpilman (altówka), którzy przy akompanjamencie fortepianowym kompozytora, wykonali jego pieśni. Sukces duży. *Recital Hubermana* — olbrzymi sukces. Wyróżnić należy świetne transkrypcje Chopina układu własnego Br. Hubermana. Na najwyższą pochwałę zasługuje współudział Jakóba Gimpla, brawurowego wykonawcy partji fortepianowych w sonatach Brahmsa i Francka. *Wieczór muzyki jugosłowiańskiej* w konserwatorjum zawierał w programie głównie pieśni kompozytorów jugosłowiańskich. Ich nazwiska:

Gotovac, Binički, Tijardović, Zaje, Stojadinović i inni. Pieśni o nastroju przeważnie bohaterskim, dające wykonawcy ich, barytonowi (podobno operowemu) p. Silanovi Markovićowi, wdzięczne pole do popisu. Wywołał on bardzo dodatnie i sympatyczne wrażenie. Pozatem zaszczytny udział w koncercie wzięli: prof. Cetner, wykonawca kilku utworów skrzypcowych, oraz chór męski „Echo" pod dyr. inż. Harasowskiego. Wreszcie ostatnio koncert: *recital Ireny Cywińskiej*, ze współudziałem pianistek, prof. *Allinówny i Markiewiczówny*. Sukces zupełny — zarówno pianistek, wykonawczyń „Koncertu Patetycznego" Liszta i „Tańców Andaluzyjskich" — Infante, jak i świetnej śpiewaczki, która triumfowała w arjach Debussyego, Czajkowskiego, Masseneta, oraz w pieśniach Brahmsa, Straussa, Rachmaninowa i Cyrusa Sobolewskiego.

Na zakończenie: ubolewam, że nic nie wiem, czy moje utyskiwanie na niezrozumiałe ograniczenia Chopina w Radjo mają się mieć ku końcowi (w związku z ogłoszonem zakończeniem cyklu) — czy też nadal trwać mają. Nie chce mi się wierzyć, że złowroga cisza dokoła tego tematu ma być milczącem przedłużeniem tego dziwolążnego stanu rzeczy — na jak długo?

*Herbert Krzok*

## WILNO

Ostatnie dwa miesiące nie obfitowały ilościowo w wydarzenia muzyczne. Natomiast jakościowo Wilno osiągnęło pełny sukces w zakresie muzyki symfonicznej. *Koncert orkiestry wileńskiej*, urządzony z okazji 10-lecia P. Radja pod dyr. Czesława *Lewickiego*, zadowolić mógł nawet wybrednych słuchaczy. Lewicki — świeży nabytek Wilna — wyrabia się coraz więcej jako kapelmistrz. Należy mieć nadzieję, że w młodym muzyku zyska Wilno upragnionego od lat dyrygenta, którego brak tak dawał się we znaki. Lewicki w krótkim czasie pozyskał zaufanie muzyków wileńskich; dzięki wysokim kwalifikacjom muzycznym, wrodzonej inteligencji i wykształceniu karjera przed młodym człowiekiem stoi otworem. Zaznaczyć należy, że koncertem jubileuszowym Radja dyrygował Lewicki na wyraźne życzenie kierownictwa muzycznego Polskiego Radja w Warszawie.

Kończący się sezon muzyczny notuje występ Anieli *Szlemińskiej*, śpiewaczki obdarzonej pięknym głosem i wysokiemi walorami muzycznemi. Występ jej cieszył się dużem powodzeniem.

Recital *Szpinalskiego* — drugi w tym roku, — potwierdził w zupełności nieraz wypowiadaną opinję o tym pianiście. Do sztuki swej wprowadza Szpinalski rytm, jako najistotniejszy element konstruktywny, dlatego muzyka klasyczna i nowoczesna znajduje w nim naprawdę znakomitego odtwórcę.

Nowy sezon nie zapowiada się najpomyślniej, zwłaszcza w zakresie muzyki symfonicznej. Piętrzące się zewsząd trudności uniemożliwiają normalną akcję, względnie wymagają nieprawdopodobnych wysiłków i poświęceń ze strony organizatorów i wykonawców. Miasto ruchem muzycznym nie interesuje się wcale. Gospodarze miasta nie mają niestety potrzeb kulturalnych wyższego rzędu. Ten stosunek — dość parweniuszowski — do sztuki odbija się oczywiście na całokształcie spraw kulturalnych. Dość wspomnieć ciągłe awantury

architektów, którym robi się na przekór, literatów, dla których wogóle nie robi się nic — wreszcie muzyków, którzy zarządowi miejskiemu raczej przeszkadzają w bogobojnem spożywaniu darów Bożych. Gospodarka kulturalna Wilna znajduje się poniżej wszelkiej krytyki. Stosunki zmienić się mogą chyba pod naciskiem sfer rządowych, dla których kwestja kultury polskiej w Wilnie nie jest czemś obojętnem, lecz posiada znaczenie państwowe. Ale zrozumienia tego nie można przecież wymagać od osławionych głów magistrackich.

*irma*

## GDAŃSK

W pierwszych miesiącach 1936 r. odbyły się w Gdańsku cztery koncerty, urządzone staraniem *Polskiego Towarzystwa Muzycznego*. Dnia 5.II. „Wieczór Kolend", 24.III. „Koncert poświęcony twórczości Wł. Żeleńskiego" w 15 rocznicę jego śmierci, 2.IV. „Koncert muzyki religijnej" oraz 17.V. „Wieczór aryj i pieśni" w wykonaniu Anieli Szlemińskiej.

Pierwszy z koncertów, jak sam tytuł wskazuje, miał charakter koncertu popularnego i zgromadził stosunkowo liczną publiczność, dwieście kilkadziesiąt osób, co stanowi w Gdańsku cyfrę rekordową. Mimo skromnej nazwy *„Wieczoru kolend"* poziom był bardzo poważny. Na program złożyły się polskie kolendy ludowe w opracowaniu F. Nowowiejskiego, Wiłkomirskiego, Rybickiego i Maklakiewicza, wykonane przez Chór Tow. Śpiew. *„Cecylja"* z udziałem *orkiestry symczkowej z Gdyni* i Ireny *Gadejskiej*, jako solistki. Dyrekcja spoczywała w rękach K. *Wiłkomirskiego*. W drugim koncercie, *ku czci Żeleńskiego* wzięli udział: p. ministrowa *Papée* (słowo wstępne), pp. Marja i Kazimierz *Wiłkomirscy* i Zdzisław *Roesner*, którzy wykonali trio E-dur Żeleńskiego na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, p. Julja *Gorzechowska*, która odśpiewała pieśni solowe i chór mieszany Tow. śpiew. *„Lutnia"* pod batutą p. Feliksa *Muzyka*.

Na koncercie *muzyki religijnej* wykonano bogaty program, na który złożyły się Palestriny Improperia, Różyckiego J. Hymni ecclesiastici, Mozarta Reguiem (fragmenty), Beethovena Pieśni religijne, Rheinbergera Stabat Mater Maklakiewicza Koncert Gregorjański na wiolonczelę i tegoż autora Pieśni wielkopostne na chór i orkiestrę. Wykonawcami byli Chór *„Cecylja" i orkiestra smyczkowa Pol. Tow. Muzycznego* pod batutą dyr. Wiłkomirskiego, Julja *Gorzechowska* (śpiew solowy) i K. *Wiłkomirski* (wiolonczela). Koncert ten zyskał niezmiernie pochlebne opinje polskiej i niemieckiej prasy w Gdańsku, niestety udział publiczności był bardzo słaby. Zaznaczyć należy, że chór mieszany „Cecylja" staje się pod kierownictwem dyr. Wiłkomirskiego naprawdę poważnym i wartościowym zespołem, tak, iż wykonanie nawet trudnych kompozycyj nie pozostawia wiele do życzenia, a pod względem czystości i dźwięczności brzmienia przynosi słuchaczowi prawdziwą satysfakcję.

Koncert Anieli *Szlemińskiej* zawierał m. in. pieśni Mozarta, Donizetti'ego, Schumanna, Schuberta, a z polskich — w pierwszym rzędzie opracowania pieśni ludowych Chopina, Paderewskiego, Sikorskiego i Sygietyńskiego.

Niezależnie od czterech powyższych koncertów odbył się dnia 20.IV. *recital wiolonczelowy K. Wiłkomirskiego*, urządzony staraniem gdańskiego VI.

Okręgu Śpiewaczego na jego czele. Usłyszeliśmy Sonatę Ecclesa, Sonatę Chopina, Warjacje Czajkowskiego oraz drobne utwory Maklakiewicza, Szymanowskiego i Wiłkomirskiego. Poza doskonałą techniką i pełnym, soczystym tonem kantyleny, łączy w sobie gra p. Wiłkomirskiego dwie cechy, świadczące o prawdziwej, artystycznej kulturze: nadzwyczajną dokładność w oddanin tekstu kompozycji i zupełny brak starania o zewnętrzne efekty. Dyr. Wiłkomirski, który dał się dotychczas poznać tutejszemu społeczeństwu, jako doskonały organizator i kierownik życia muzycznego, ostatnim swoim występem zdobył sobie również publiczność jako wirtuoz.

Poza muzyką utrzymaną „w stylu i na poziomie" są również w Gdańsku objawy, świadczące o ożywieniu ruchu muzycznego w dziedzinie koncertów popularnych, względnie „lekkiej" muzyki. Dowodem tego są występy *zespołu smyczkowego* Stowarzyszenia Polskiej Młodzieży Katolickiej, innych tutejszych *chórów* męskich lub mieszanych, a ostatnio *orkiestry dętej*, zorganizowanej przy Gdańskim Związku Polaków. Pol. Tow. Muz. pragnie tej dziedzinie poświęcić obecnie więcej uwagi ze względu na specyficzne warunki Gdańska.

*K. S.*

## TORUŃ

W wiadomościach z frontu muzycznego Torunia donieść należy przedewszystkiem o dalszym rozwoju *Konserwatorjum Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego*. Dzięki staraniom dyrektora P. Perkowskiego, zarząd miejski oddał do dyspozycji tej uczelni, w gmachu Dworu Artusa, obszerny lokal z odpowiednią ilością ubikacyj, nadających się do celów szkolnych, oraz z dużą salą koncertową. Takie rozwiązanie sprawy odjęło dyrekcji Konserwatorjum wiele kłopotów, pozwalając na większy wysiłek w kierunku organizacji artystycznej swej uczelni. Utworzona została klasa wiolonczeli, którą prowadzić będzie znany wiolonczelista p. Tadeusz *Kowalski* z Warszawy. Umożliwi to do pewnego stopnia kultywowanie w Toruniu muzyki kameralnej, która dotychczas, z braku odpowiedniego wiolonczelisty na miejscu, zaniedbana była zupełnie.

Nowa, wygodna siedziba Konserwatorjum ułatwiła Pomorskiemu Tow. Muzycznemu przystąpienie do oddawna już planowanej organizacji *orkiestry symfonicznej*, złożonej z miejscowych muzyków, oraz zamiłowanych amatorów o odpowiednich kwalifikacjach. Pierwsze próby tej orkiestry pozwalają wierzyć w możliwości rozwoju placówki, zwłaszcza, że na jej czele stanął muzyk, traktujący swe zadanie w sposób godny całkowitego zaufania, doświadczony i pełen zapału dyrygent, por. Zygmunt *Grabowski*.

W ciągu bieżącego sezonu odbył się, dla młodzieży szkół średnich i powszechnych, *szereg poranków muzycznych*, organizowanych w pierwszem półroczu szkolnem przez sekcję muzyczną Konfraterni Artystów, w drugiem zaś — przez Pomorskie Tow. Muzyczne. Dzięki ofiarności miejscowych wykonawców, strona organizacyjna poranków funkcjonowała sprawnie.

Słaby ilościowo ruch koncertowy Torunia stał w ostatnim okresie pod znakiem muzyki fortepianowej. W początku kwietnia wystąpił z recitalem Jan

*Strauss*, prezentując na estradzie toruńskiej swą wysoką klasę pianistyczną w utworach romantyków (Schumann, Chopin, Liszt i t. d.). Koncert ten był inauguracją *współpracy* w tej dziedzinie *Pomorskiego Tow. Muz.* z rzeszeniem kulturalnem miejscowej *kolonji niemieckiej*, co może dać niejednokrotnie dobre wyniki przy obopólnej wymianie artystów i publiczności.

Z dużem powodzeniem grał też w Toruniu na rzecz Tow. Czytelni Ludowych pianista Raul *Koczalski.*

*Wieczory muzyczne* w miejscowej *Konfraterni Artystów* stoją pod znakiem zapytania z powodu braku fortepianiu w lokalu. Odbywają się wprawdzie sporadyczne wieczory dyskusyjne na tematy muzyczne, jednak ten „ustny" sposób „uprawiania" sztuki muzycznej, jest zbyt jałowy, aby mógł zaspokoić zapotrzebowanie Konfraterni w dziedzinie muzycznej.

*Cantus*

## BYDGOSZCZ

Jakby naprzekór przesądowi, że pora wiosenna nie jest okresem sprzyjającym organizowaniu koncertów, ostatnie tygodnie wykazały w Bydgoszczy dość wyraźną tendencję zwyżkową w zakresie imprez muzycznych, tak pod względem ilościowym, jak i — co jest momentem o znaczeniu bardziej zasadniczym — jakościowym. Ciągle jeszcze, rzecz jasna, nie można tego ożywienia mierzyć skalą ruchu wielkomiejskiego, w naszym jednak ośrodku, cierpiącym niemal rok cały na „martwotę sezonu", wszelkie wzmożenie słabego tętna odczuwane jest w sposób specjalny i chętnie przez optymistów komentowane, jako zapowiedź zmiany na lepsze. Objawem szczególnie miłym jest znaczne wzmożenie frekwencji publiczności na koncertach, przyczem zauważyć się daje wyraźny wzrost zainteresowania dla muzyki wśród młodzieży szkolnej. Coraz częstsza obecność mundurków szkolnych na poważnych koncertach wydaje mi się zjawiskiem symptomatycznem dla panujących obecnie wśród młodzieży nastrojów. Czyżby reakcja ducha na przerost kultury fizycznej? Jeżeli tak, to nie powinno dla całej naszej akcji muzycznej propagandy istnieć w chwili obecnej zadanie ważniejsze nad to, by młodzieży tej wyjść naprzeciw, by ułatwić jej orjentację w nieznanym jej bliżej terenie, by ją do muzyki przywiązać i dla przyszłej naszej kultury muzycznej pozyskać na stałe. Żaden wysiłek nie może tu być za wielki, żaden pośpiech przedwczesny.

Cofnąć musimy się — dla porządku chronologicznego — do okresu wielkotygodniowego, w którym, zwyczajem wieloletniej tradycji, wystąpiło *Miejskie Konserwatorjum Muzyczne z koncertem muzyki religijnej.* Jak każda impreza tej uczelni, tak i ten występ przygotowany był z największą starannością i wnikającą w szczegóły drobiazgowością pracy. Według zgodnej opinji prasy i publiczności, audycja ta przekroczyła zdecydowanie granice, jaką zwykło się wyznaczać dla imprez szkolnych. Na program składały się: fragmenty z „Mesjasza" Haendla, oraz wczesna kompozycja Beethovena: oratorjum „Chrystus na Górze Oliwnej". Obok chóru i orkiestry konserwatorjum, w koncercie wzięli udział: Chór mieszany *„Lutnia"*, Felicja

*Krysiewiczowa (sopran)*, Stanisław *Roy* (tenor) i Roman *Heising* (bas), ostatni dwaj z Poznania. Całością kierował niżej podpisany.

Wykonawcami dwóch interesujących wieczorów muzyki szopenowskiej byli: Stanisław *Niedzielski* i Raoul *Koczalski*. Wspólna platforma programowa obu tych koncertów pozwala na porównawcze zestawienie pianistycznego kunsztu ich wykonawców. Niedzielski, który doniedawna zdradzał niebezpieczną tendencję w kierunku pozerji i zewnętrznego efektu, pogłębił się w ostatnich latach pobytu zagranicą bardzo wyraźnie i dobiegł w swym rozwoju do linji, za którą rozpoczyna się wewnętrzna dojrzałość artysty. Gra jego nabrała powagi i skupienia, oczyściła się ze szminki wirtuozerji i weszła w służbę świadomej woli artysty. Możnaby dyskutować na temat rozwiązywania przez Niedzielskiego szeregu problemów interpretacyjnych, trudno jednak byłoby odmówić artyście konsekwencji i planowości w grze. W ujęciu muzyki szopenowskiej przez Niedzielskiego najsilniejszym rezonansem brzmi nuta liryczna. Niezawsze panując w dostateczny sposób nad swą silnie wybujałą uczuciowością, nie dostrzega niekiedy artysta innych emocjonalnych pierwiastków muzyki Chopina, również godnych uwypuklenia. W zewnętrznej stronie gry Niedzielnego zwraca uwagę wielka miękkość i barwność tonu, oraz niezawodność techniki biegnikowej.

Raoul Koczalski, „cudowne dziecko" lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, reprezentuje typ pianisty epoki minionej. Gra jego wyposażona jest w stylistyczne akcesorja, charakteryzujące pianistykę dawniejszą (szczególnie w odniesieniu do Chopina), jak arpedżjowanie akordów i do ostatecznych granic wysubtelnione „tempo rubato". Wbrew pozorom jest gra Koczalskiego pełna świeżości i młodzieńczej niemal mocy, podpartej zresztą, ciągle jeszcze nieomylną, techniką palcową. W interpretacji łączy Koczalski romantyczną fantastykę z chłodem dojrzałej refleksji; ta symbjoza daje grze jego konstrukcyjną zwartość i wewnętrzną równowagę.

Odbył się pierwszy koncert nowopowstałej *orkiestry symfonicznej*. Po dwumiesięcznej pracy nad zespołem pierwszego dyrygenta orkiestry p. *Kuleckiego*, zdecydował się zarząd orkiestry, w ostatniej niemal chwili przed koncertem, oddać kierownictwo w ręce p. W. *Winterfelda*, co wywołało dość nieprzychylną reakcję w bydgoskiem społeczeństwie, które wolałoby na czele zespołu widzieć dyrygenta — Polaka. Forma, w jakiej się nowa orkiestra zaprezentowała na pierwszym koncercie, nie może się ostać na dłuższy dystans. Zespół wymaga oczyszczenia z muzyków technicznie zamało zaawansowanych, którzy nie mogą, narazie przynajmniej, dać orkiestrze żadnych korzyści. Okazało się również, że bez pomocy muzyków wojskowych w instrumentach dętych, orkiestra narazie obejść się nie może. Mimo to zespół daje podstawę do optymizmu; ukrywa się w nim wiele możliwości, o silnym potencjale rozwojowym. Systematyczna i planowa praca może tu doprowadzić do wyników wysokowartościowych.

Solistką koncertu była Zofja *Frankiewicz* (fortepian — koncert Griega), legitymująca się solidną techniką palcową, nie ujawniająca jednak jeszcze w swej grze zdecydowanego profilu artystycznego.

*Alfons Rösler*

Bliskość Warszawy, z jej intensywnem życiem artystycznem, działa deprymująco na samodzielne poczynania muzyczne na terenie Łodzi. *Miejscowa rozgłośnia* kontentuje się programem warszawskim, zrzadka tylko dochodząc sama do głosu. *Sala Filharmonji*, o ile nie odbywały się w niej mecze bokserskie, gościła niektórych z przyjezdnych do stolicy artystów, przyczem specjalnem powodzeniem cieszyły się występy muzyków sowieckich, podczas gdy np. recital A. Cortot nie doszedł do skutku ze względów kasowych.

Zdrowa inicjatywa Polskiego Radja, zmierzająca do rozbudzenia ruchu muzycznego na prowincji, natrafiła tutaj na glebę mało urodzajną. *Koncerty, subwencjonowane przez Polskie Radjo*, w liczbie ośmiu, były pomyślane początkowo w formie imprez publicznych, transmitowanych z sali Teatru Rozmaitości. Niestety usterki organizacyjne z jednej strony, a brak większego zainteresowania publiczności z drugiej, sprawiły, że już od trzeciego koncertu począwszy, wykorzystano umowę z Zarządem Miejskim, na mocy której każdy program miał być powtórzony dla członków Związków zawodowych i odtąd skasowano właściwe koncerty, a transmisyj dokonywano właśnie z tych audycyj związkowych, na które karty wstępu dawał stosownie do swego uznania Magistrat. W ten sposób osiągnięto znaczną oszczędność na wynajmie sali, a równocześnie stopiono w jeden fundusz subwencję Polskiego Radja i subwencję Zarządu Miejskiego. Rozwiązanie sprawy bardzo wygodne, lecz z niewątpliwą szkodą dla lokalnego życia muzycznego; należy się dziwić, że Polskie Radjo pozwala na takie zniekształcanie swoich intencyj. Tytułem informacji podaję nazwiska artystów, którzy wzięli udział w tych koncertach: Panie: B. Rotsztatówna-Ney (skrzypce), M. Chasin, St. Pawlikowska, P. Szmuklerówna (fort.). Panowie: I. Neumiller (skrzypce), W. Lewandowski, J. Sulikowski (fort.), A. Bantze, W. Bierdjajew, I. Neumark, S. Pietruszka, T. Ryder (dyrekcja).

Jedyną poważną imprezą, zorganizowaną przez miejscowe społeczeństwo polskie, była *Akademja ku czci I. Paderewskiego*, na której wystąpili artyści zaproszeni z Warszawy; oprócz tego pewną działalność muzyczną rozwinęło *Łódzkie Ognisko Polskiej YMCA*, które, rozporządzając nowym własnym gmachem, ma wszelkie warunki, aby poprowadzić skutecznie propagandę dobrej muzyki.

*J. Sulikowski*

## KRZEMIENIEC

W życiu muzycznem Krzemieńca na specjalne podkreślenie zasługuje muzyka, uprawiana w zakładach naukowych *Liceum Krzemienieckiego*. Ta dobrze wyposażona instytucja, dbając o dobry i wszechstronny rozwój swoich wychowanków, nie zaniedbuje również i dziedziny muzyki. Kierownikiem i duszą całej akcji muzycznej L. K. jest p. Jerzy *Gaché*, któremu w największej mierze należy zawdzięczać poziom muzyczny, jaki obecnie mamy w L. K.

Rok rocznie młodzież licealna urządza własne koncerty publiczne, cieszące się w Krzemieńcu powodzeniem i zasłużonem uznaniem. W dniu 26 kwietnia odbył się staraniem *młodzieży licealnej koncert* (a raczej audycja muzyczna) pod kierownictwem p. J. Gaché. W koncercie brali udział: zespół skrzypcowy, orkiestra dęta i orkiestra symfoniczna złożona z uczniów L. K. W programie Haydn — Andante z symfonji „Z uderzeniem bębna", Händel — Arjoso i Menuet na zespół smyczkowy, Brahms — Taniec węgierski Nr. 2, Gounod — Walc koncertowy z „Fausta" i in.

Pracuje również *Krzemieniecki Chór Nauczycielski.* Z nowym repertuarem śpiewaczym wyjeżdża ten chór w czerwcu z występami do 4 miejscowości powiatu krzemienieckiego: — Poczajów, Szumsk, Wyszogródek i Wiśniowiec. Hasłem tegorocznych koncertów K. C. N. jest: *„Piłsudski i jego legjony w pieśni".* Koncerty chóru poprzedzane są odpowiednią prelekcją p. Bronisława Robaka, Inspektora Szkolnego w Krzemieńcu.

Pisząc sprawozdanie z życia muzycznego Krzemieńca, niepodobna jest pominąć zdarzenie muzyczne tak wielkiej wagi jak *500 audycja muzyczna „ORMUZ'u"* w wykonaniu p.p. *Umińskiej i Dygata.* Zbytecznem byłoby wypowiadać jakąkolwiek krytykę w odniesieniu do utworów objętych programem i do samych wykonawców, gdyż oprócz słów zachwytu i uznania nie można nic innego wyrazić. Stwierdzić jednakże należy, że takiego niezwykłego koncertu Krzemieniec dotychczas jeszcze nie przeżywał. Zebrana na koncercie publiczność zgotowała Umińskiej i Dygatowi serdeczną, entuzjastyczną owację.

*Jan Gipski*

## SOSNOWIEC

Mówiąc o życiu muzycznem naszego środowiska ze smutkiem trzeba przyznać, iż jest ono ubogie. Nie dlatego jednak, żeby brak było między nami ludzi odpowiednio zdolnych i zaawansowanych, lecz dlatego, że jednostki te nie wykazują aktywności w stosunku do budowania muzyki regjonalnej. A przecież Zagłębie, jako potężny ośrodek pracy, ma swoiste piękno, zawarte w rytmie codziennego życia, rytmie, który stale wygrywa symfonję pracy, uchwytną dla każdego muzyka. Trzebaby zachęcić tych kompozytorów, by poczęli pracę rzetelną, zmierzającą do umożliwienia naszym rzeszom słuchania muzyki Zagłębia i do podania jej innym regjonom. Drugim, niemniej ważnym powodem naszego bezruchu muzycznego jest bierność tutejszego społeczeństwa w stosunku do miejscowych, regjonalnych poczynań muzycznych. Obojętność ta nie jest bynajmniej wynikiem kryzysu. Przeciwnie — mieszkańcy tłumnie uczęszczają na koncerty i imprezy muzyczne, lecz nie miejscowe a... przyjezdne, chociażby one stały na niskim poziomie artystycznym, natomiast wszelkie koncerty miejscowe, odpowiadające często wymaganiom artystycznym i programowym, mijają bez echa .Zagłębiacy wyznają poprostu zasadę, że to, co wykonywane jest swojemi siłami, nie jest warte zainteresowania i poparcia. Zasadę tę wpajają w regułę codziennego życia. Jeśli dorastająca młodzież wejdzie w życie z tą samą zasadą — trudno doprawdy będzie coś

zdziałać w kierunku umuzykalniania naszego Zagłębia. Jednym jasnym punktem, dokoła którego skupia się nieliczna garstka miłośników muzyki, jest *miejscowa szkoła muzyczna*, skromnie kultywująca kulturę muzyczną wśród społeczeństwa. „Skromnie" — ponieważ brak szerszego zrozumienia wśród mieszkańców wpływa w dużej mierze na stan ilościowy uczniów oraz na frekwencję poranków muzycznych i koncertów, urządzanych przez szkołę. Ideowy kierownik szkoły dyr. Horbaczewska, pracuje bez wytchnienia, by pokazać ogółowi, że szkoła może pokrywać potrzeby życia muzycznego naszego miasta.

W życiu tem należy zanotować *koncert muzyki religijnej* uczniów klasy śpiewu solowego *dyr. Horbaczewskiej*, którzy wykonali przed mikrofonem pod-studja radjowego szereg utworów Gorczyckiego, Gomółki, Moniuszki i in. Bawiła też u nas trupa operowa, występująca pod szumną nazwą „Opery Warszawskiej" pod kierunkiem p. *Mossakowskiego*. Z całej tej trupy szkoda tylko kierownika, gdyż reszta solistów psuje mu tylko reputację kulturalnego artysty. Pożądanem byłoby, aby władze operowe stołeczne zainteresowały się tą „operą", która nie przyczynia się do wzbudzenia szczerych i przyjaznych uczuć pod adresem właściwej Opery Warszawskiej.

*H. Klimas*

## MUZYKA W RADJO

Miniony sezon zimowy w radjo zamyka się bilansem aktywnym. Oczywiście nie braknie materjału do uwag krytycznych, lecz ogólnie biorąc ostateczny wynik sezonu jest dodatni.

Oficjalne enuncjacje Radja zwykle podkreślają procentowe uprzywilejowanie muzyki w stosunku do innego rodzaju audycyj: nas interesuje nie ilość, lecz jakość. Otóż należy stwierdzić, że przeciętny poziom andycyj muzycznych podniósł się zarówno pod względem programowym, jak i wykonawczym.

*W dziedzinie programowej* (piszę o t. zw. muzyce poważnej) znać było inicjatywę i wystrzeganie się szablonów, szeroko też uwzględniono muzykę polską, od dawnej do najmłodszej włącznie. Mam wrażenie, że znikła przewaga muzyki wokalnej kosztem zwiększenia audycyj instrumentalnych i kameralnych (m. in. dobrze ułożone miniatury kwartetowe); ciekawą też rubryką były nowości z płyt. Upośledzenie literatury operowej łatwo tłomaczy się znanym stanem naszych teatrów operowych.

Dzięki selekcji artystów-wykonawców i niemal całkowitemu wyeliminowaniu sił amatorskich, *poziom wykonawczy* audycyj podniósł się i dawał chyba maksimum możliwości, na jakie nas obecnie stać. Wielkim krokiem naprzód było stworzenie *radjowej orkiestry symfonicznej;* scementowanie nowego zespołu wymaga oczywiście czasu i pracy, jednak początkowy systematyczny postęp orkiestry dziś jakby się zatrzymał i braki są wyraźniejsze (blacha, niektóre drewniane instrumenty, anemiczne brzmienie skrzypiec, czasem wątpliwa czystość). Czyżby pierwszy zapał minął? Caveant consules!

Po uregulowaniu sprawy orkiestrowej należałoby *przystąpić do stworzenia chóru radjowego*. Nawet niewielki zespół chóralny dałby nowe możliwości

programowe i przyniósłby radjosłuchaczom dużo wartościowej literatury muzycznej.

Popularne audycje *„Cała Polska śpiewa"* niewątpliwie były dodatnim czynnikiem w szerzej podjętej akcji umuzykalniającej. Ważnem jest, żeby nie zastygły one w pewnym szablonie i miały swoją linję rozwojową. Dużą przeszkodą będzie brak odpowiedniej literatury oryginalnej.

Wreszcie należy zanotować pierwsze nieśmiałe *próby wychowania muzycznego różnolitej masy radjosłuchaczy.* Polepszyły się pogadanki przed koncertami symfonicznemi i zawierają więcej konkretnej treści, niż dawniej. Niektóre cykle połączono z objaśnieniami, stojącemi na różnym poziomie: widać trudno jeszcze oderwać się w tych wypadkach od utartego stylu beztreściwie-literackiego. Czasem próbowano przemycać krótkie objaśnienia przy zapowiadaniu utworów (ta forma wymaga jeszcze przemyślenia). Wreszcie osobną pozycję stanowiły stałe „rozmowy muzyka ze słuchaczem radja", podające w sposób dostępny zasadnicze wiadomości o muzyce i jej słuchaniu.

Zagadnienie wychowania i uszlachetnienia wrażliwości muzycznej słuchacza jest skomplikowane i wymaga podejścia dobrze przemyślanego. Chciałoby się, żeby radjo nie ustawało w próbach rozwiązania tego zagadnienia z uwagi na jego związek z pracami nad podniesieniem ogólnej kultury muzycznej.

Natomiast *nie doczekaliśmy się rubryki, poświęconej nowej literaturze muzycznej i wydawnictwom.* W dziale literackim oddawna istnieją stałe audycje „Co czytać" lub „Z najnowszych wydawnictw", które bodaj co tydzień informują o ważniejszych wydarzeniach ruchu literackiego. Czemu wydział muzyczny nie chce informować nas, choć raz na miesiąc, o ukazujących się utworach i wydawnictwach *muzycznych?*

Zamykając narazie ten krótki przegląd, będziemy z zainteresowaniem oczekiwać przyszłego sezonu zimowego, który powinien nam przynieść dalsze wydatne rozszerzenie i pogłębienie prac muzycznych naszego radja. *T. Z.*

---

## Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Zarząd Towarzystwa, pragnąc korzystać przy wydaniu opery „Straszny Dwór" z pomocy najwybitniejszych znawców twórczości Moniuszki, utworzył specjalny komitet redakcyjny, w skład którego weszli: dr. Zygmunt Latoszewski, prof. Jerzy Lefeld, prezes Marjan Mrozowski, dr. Henryk Opieński, dr. Juljan Pulikowski i dyr. Teodor Śledziński. Przewodniczy komitetowi prof. Kazimierz Sikorski — kierownik działu wydawniczego Towarzystwa.

Komitet redakcyjny rozpoczął prace i zajmuje się obecnie krytycznem badaniem istniejących rękopisów opery oraz ustalaniem tekstu muzycznego partytury orkiestrowej. Prace te są daleko posunięte i przypuszczalnie już w końcu bież. miesiąca pierwszy akt partytury skierowany będzie do druku.

Na podstawie wydanej partytury orkiestrowej zostanie opracowany nowy wyciąg fortepianowy opery, ściśle zgodny z partyturą; pracy tej podjął się prof. Jerzy Lefeld.

*
* *

Dział organizacji ruchu muzycznego Towarzystwa (ORMUZ) zakończył drugi sezon koncertowy. W okresie od września 1935 r. do czerwca 1936 r. dział ORMUZ zorganizował: na prowincji — 142 koncerty publiczne i 204 audycje szkolne, w Warszawie — 218 audycyj szkolnych.

*
* *

Na konkursie kompozytorskim Towarzystwa na utwory orkiestrowe, rozstrzygniętym dnia 15 marca b. r., oprócz trzech nagrodzonych kompozycyj, wyróżniono utwory pod godłami: „Anami", „Syrena", „Prostota" i „Kantylena". Za zgodą kompozytorów dokonano otwarcia trzech kopert i ustalono, że wyróżnienia otrzymali: Grażyna Bacewiczówna za utwór „Symfonietta na orkiestrą smyczkową" (godło „Prostota"), Artur Malawski za utwór „Symfonietta na małą orkiestrę" (godło „Syrena") i Michał Spisak za utwór „Góralczyki — obrazek muzyczny na małą orkiestrę" (godło „Anami").

*
* *

Kolejnym konkursem kompozytorskim Towarzystwa będzie konkurs na większy utwór fortepianowy (fortepian solo). Warunki i szczegóły tego konkursu będą ogłoszone w następnym zeszycie „Muzyki Polskiej".

*
* *

Dnia 21 czerwca b. r. odbędzie się nadzwyczajne walne zgromadzenie członków Towarzystwa, celem omówienia dotychczasowej pracy działu ORMUZ oraz ustalenia zasad dalszej pracy.

---

## DRUGI ROK DZIAŁALNOŚCI „ORMUZU"

wykazał znaczne — w porównaniu z pierwszym rokiem — rozszerzenie i umocnienie akcji koncertowej na prowincji.

W okresie sprawozdawczym — od września do połowy lipca b. r. — odbyło się:

Na prowincji w — 72 miastach: 142 koncerty publiczne i 204 audycyj dla młodzieży szkolnej o ogólnej frekwencji ca 92.000 osób.

W Warszawie — na terenie 53 szkół: 219 audycyj dla ca. 52.000 młodzieży.

Ogółem więc zostało zorganizowanych 565 produkcyj w wykonaniu 80 artystów, których wysłuchało przeszło 144.000 osób. (W ubiegłym roku odbyło się — 334 produkcje).

*Teren działalności.* W nakreślonym planie działalności ORMUZ'u okres pierwszych 2-ch lat był przewidziany dla zapoznania się z terenem i zdoby-

ciu pod tym względem potrzebnych doświadczeń. Cel ten — w dużym już zakresie — został osiągnięty. Za wyjątkiem odległych i trudnych do nawiązania kontaktu terenów wschodniej Małopolski i zachodniej części Poznańskiego, ORMUZ, organizując koncerty i audycje w 92 miastach, mógł zapoznać się z warunkami urządzania koncertów i audycyj na prowincji. (Większe miasta, posiadające swój własny ruch koncertowy, jak np. Poznań, Katowice, Kraków — nie są objęte akcją ORMUZ'u).

W drugim roku ORMUZ powiększył swój teren działalności o nowe 28 miast, z których znaczna ilość okazała się dobremi placówkami dla akcji muzycznej.

Objazdy koncertowe w większości wypadków kierowały się na kresy wschodnie.

Najintensywniejszy ruch muzyczny skoncentrował się w województwach:

Lubelskiem — szczególnie w zakresie organizowania audycyj szkolnych,

Wołyńskiem — gdzie objazdy koncertowe, pomimo niesprzyjających warunków, były najwięcej systematyczne,

Kieleckiem — szczególnie w okręgach przemysłowych.

Spośród poszczególnych miast przoduje, jak i w ubiegłym roku, Płock, gdzie odbyło się już 14 koncertów i 36 audycyj, w tej liczbie I-szy symfoniczny koncert ORMUZ'u z udziałem Filharmonji Warszawskiej.

Na terenie stolicy akcja ORMUZ'u objęła w tym roku 53 szkoły, zwiększając swój zasięg o 20 nowych gimnazjów.

Szkoły żeńskie wykazały więcej zainteresowania audycjami w porównaniu do szkół męskich, zdradzając większe zamiłowanie i lepsze przygotowanie muzyczne.

*Współdziałanie instytucyj miejscowych na prowincji.* Wszystkie niemal organizacje, z któremi nawiązany został kontakt, wykazały wiele prawdziwego zrozumienia i szczerego oddania dla sprawy szerzenia kultury muzycznej. Nie wszędzie jednak wykazują one dostateczną umiejętność w zakresie organizacyjnym, tembardziej, że przezwyciężenie apatji społeczeństwa i brak zainteresowania dla sztuki wymaga znacznych wysiłków. W niektórych miastach na przeszkodzie stoi również brak konsolidacji społeczeństwa i istniejące rozbieżności pomiędzy różnemi instytucjami.

Wypada tu podkreślić prawdziwie ideowe, wysoce obywatelskie i ofiarne współdziałanie Zjednoczenia Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu (Z.O.S.), dzięki któremu intensywna praca nasza na terenie Wołynia mogła być zrealizowana. Odbyło się tam 24 koncerty i 30 audycyj w 14 miastach (w roku ubiegłym — tylko 12 koncertów i 7 audycyj).

Ta muzyczna ofensywa wołyńska doprowadziła do przełamania lodów obojętności: frekwencja wzrosła, koncerty ORMUZ'u stały się popularne.

Pośród innych organizacyj społecznych często współdziałają Związki Pracy Obywatelskiej Kobiet, który wykazały zalety sprężystej organizacji i serdeczną gościnność w stosunku do artystów.

Zgrupowanie wszystkich instytucyj, współdziałających z ORMUZ'em, daje obraz następujący:

Szkoły lub instytucje związane z nimi, występują jako organizatorzy koncertów, niezależnie od urządzania audycyj w 30 miastach

| | |
|---|---|
| Związki Pracy Obywatelskiej Kobiet | „ 14 „ |
| Społeczne | „ 12 „ |
| Artystyczne | „ 11 „ |
| Różne | „ 6 „ |

*Współdziałanie władz szkolnych* przy organizowaniu audycji dla młodzieży zostało unormowane przez liczne okólniki i rozporządzenie Ministerstwa W. R. i O. P. i poszczególnych Kuratorjów, co w znacznym stopniu dopomogło do przeprowadzenia na szerszą skalę akcji ORMUZ'u wśród młodzieży. Wyjątkową, wysoce kulturalną i czynną opieką otacza audycje szkolne Kuratorjum Lubelskie, co wypada tutaj podkreślić, wyrażając szczerą wdzięczność dla Pana Kuratora St. Lewickiego.

Jedną z najważniejszych *trudności technicznych* w organizowaniu koncertów na prowincji jest brak dobrych fortepianów w salach koncertowych: na 92 miasta, objętych akcją ORMUZ'u, zaledwie w 38 są dobre instrumenty, możliwe do gry solowej, w 35 są możliwe tylko do akompanjamentu (przeważnie pianina), a w 19 zupełnie zdemolowane.

Organizowanie koncertów z udziałem świetnych pianistów sprawiło, że kwestja ta stała się aktualną: przekonano się o konieczności nabycia nowych instrumentów lub zremontowania starych. Mamy więc do zanotowania pocieszające fakty nabycia nowych fortepianów w 6 miastach, a Kuratorjum Lubelskie poleca szkołom wyremontować i wystroić instrumenty dla użytku audycyj. ORMUZ dopomógł ponadto do nawiązania kontaktu krajowych fabryk fortepianów z prowincją.

*Wykonawcami* objazdów koncertowych na prowincji było 44 artystów, oprócz nich w audycjach w Warszawie brało udział 36 artystów, razem 80 osób (w roku ubiegłym — 55).

Zespoły artystyczne były skompletowane w sposób następujący (w porządku odbywania się objazdów):

F. Krysiewiczowa (Bydgoszcz) — Z. Jahnke (Poznań) — Z. Lisicki (Poznań);

J. Zwidrynówna — W. Kochański; W. Łozińska — W. Kochański;

E. Umińska — Z. Dygat;

G. Bacewiczówna — E. Rösler (Bydgoszcz);

A. Szlemińska — St. Szpinalski (Wilno); A. Szlemińska — P. Lewiecki;

A. Michałowski — B. Woytowicz; A. Dobosz — B. Woytowicz;

S. Korwin-Szymanowska — H. Sztompka;

S. Argasińska — T. Kowalski; J. Grabowska (Płock) — T. Kowalski;

A. Wyleżyńska (Wilno) — H. Kalmanowiczówna (Wilno);

W. Hendrychówna (Wilno) — A. Katz (Wilno); W. Hendrychówna — W. Ledóchowska (Wilno);

S. Mikuszewski (Kraków) — Z. Woźniak (Kraków);

J. Hryniewicka (taniec) — K. Czekotowski;

„Kwartet Polski" z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (I. Dubiska, Z. Adamska — solowe numery);

Akompanjament: J. Lefeld, J. Sulikowski, J. Szamotulska, W. Trocki, M. Bilińska (Kraków);

Orkiestra Filharmonji Warszawskiej pod dyr. J. Oziminskiego;

Orkiestra Symfoniczna 18 p. p. w Skierniewicach pod dyr. S. Janiszewskiego i K. Wójcika;

(Poranki symfoniczne w Skierniewicach odbywały się z udziałem: A. Szlemińskiej, S. Szpinalskiego, A. Michałowskiego, E. Mossakowskiego i E. Umińskiej).

Zasada angażowania artystów z prowincji była w tym roku stosowana szerzej niż przedtem, jednak wciąż w niedostatecznym zakresie.

Artyści — wykonawcy ORMUZ'u przyjmując najczynniejszy udział w tej wdzięcznej ale trudnej pracy, złożyli dowody obywatelskiego zrozumienia swoich obowiązków, zyskując sobie tem powszechny szacunek i wdzięczność na prowincji.

Nie bacząc na trudy uciążliwych podróży i niesprzyjające warunki estrad koncertowych, dopomogli oni walnie do wykonania zakreślonego w tym roku planu intensywnego ruchu koncertowego.

*Porównanie* drugiego roku działalności ORMUZ'u z pierwszym wykazuje wyraźny postęp:

Osiągnięto zwiększenie ruchu koncertowego, którego nasilenie wzrosło o 70%, rozszerzył się teren działalności, zwiększyła się frekwencja, powiększyła się ilość zaangażowanych artystów.

O audycjach szkolnych, ich programach i wynikach „plebiscytów" — w następnym zeszycie.

T. O.

---

# K R O N I K A

## P O L S K A

### Zjazdy, konkursy, jubileusze[1])

W *Zlocie Śpiewaczym*, który odbędzie się w dniach 27 — 29 czerwca r. b. w Warszawie, przyrzekły swój udział polskie chóry z Austrji, Czechosłowacji, Francji, Łotwy, Niemiec, Rumunji i Stanów Zjednoczonych. Łącznie — około 1.000 osób. Z kraju zgłosiło się 5.000 uczestników. Zgłoszenia trwają nadal.

*

Po zapoznaniu się z pracami, nadesłanemi na *konkurs muzyczny PUWF*, jury konkursowe uznało, że prace te

[1]) Zjazdy i jubileusze, jakie miały miejsce na Śląsku polskim i niemieckim, umieszczone są pod: „Katowice i Śląsk" oraz „Śląsk niemiecki".

nie kwalifikują się do przyjęcia, jako hymn lub marsz sportowy. Żaden więc utwór nie został nagrodzony. Sąd konkursowy zorganizował wobec tego drugi konkurs na tekst wierszowany do śpiewu i muzykę do ustalonych tekstów. PUWF wyznaczył dla muzycznej strony konkursu dwie nagrody: 500 zł. i 250 zł. Do komisji sędziowskiej wejdą przedstawiciele Ministerstwa W. R. i O. P., Polskiej Akademji Literatury, Centralnego Instytutu W. F., Związku Polskich Związków Sportowych, Związku Dziennikarzy Sportowych, Polskiego Radja oraz muzycy fachowi.

*

Dnia 19-go maja odbył się w sali Konserwatorjum Warszawskiego Koncert - Poranek, poświęcony uczczeniu pięćdziesięciolecia pracy muzycznej *Józefa Furmanika*, znanego i cenionego w Warszawie organisty, kompozytora i pedagoga. Program koncertu wypełniły utwory J. Furmanika w wykonaniu połączonych warszawskich chórów kościelnych męskich i mieszanych. Chórami kolejno dyrygowali pp. Szymczak, Drzewoski, Mikina, Karnaszewski i Nawrocki. Koncert poprzedzony został krótkim referatem prof. Br. Rutkowskiego, który omówił rolę organisty w życiu kościelnem i kulturalnem oraz stosunek naszego społeczeństwa do zawodu organisty. Liczny udział śpiewaków i publiczności (wszystkie miejsca w sali były zajęte) świadczył o wyjątkowej popularności Józefa Furmanika.

*

W roku bieżącym przypada jubileusz 40-lecia pracy artystycznej *Włodzimierza Malawskiego*, byłego śpiewaka Opery Lwowskiej, Warszawskiej, reżysera i kierownika artystycznego Opery Poznańskiej oraz długoletniego profesora śpiewu w Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu. Malawski przebywa obecnie w Szwajcarji. Jest członkiem zespołu „Motet et Madrigal" i wytrwałym propagatorem muzyki polskiej.

### Muzyka polska w programach zagranicy

Po Hamburgu i Pradze obecnie scena operowa *w Erfurt* wystawiła „Halkę" *Moniuszki*. Dyrygował H. Bergzog.

*

II-gi Koncert skrzypcowy *K. Szymanowskiego* wykonany został *w Dortmundzie* przez prof. Sieben'a.

*

Staraniem Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w *Paryżu* odbyła się dn. 21 marca *audycja muzyki polskiej* (w salonach p. Pastré) z następującym programem: Słopiewnie i Rymy Dziecięce *K. Szymanowskiego*, Koncert na dwa fortepiany *R. Maciejewskiego*, II Koncert skrzypcowy *J. Fitelberga*.

Pierwsze publiczne wykonanie Koncertu na dwa fortepiany R. Maciejewskiego w Paryżu miało miejsce dn. 25 marca b. r. Wykonawcami byli: autor i K. Kranc.

*

Na koncercie „Tritonu" w *Paryżu* wykonano pieśni na głos z tow. 3-ch instr. *B. Wojtowicza* p. t. „L'enfant va dormir".

*

Dn. 4 kwietnia odbył się w *Paryżu* koncert *„Jeunes Compositeurs Polonais"*, urządzony staraniem p. Servais, przy pomocy Stowarzyszenia

Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. W programie umieszczono: Trio *Mycielskiego*, Sonatinę i Kwartet *Szałowskiego*, Koncert na dwa fortepiany Maciejewskiego i II Koncert *J. Fitelberga.*

*

Dn .25 kwietnia na koncercie „Société Nationale de Musique" w *Paryżu* odbyło się pierwsze wykonanie Divertimento na flet i fortepian *F. R. Łabuńskiego*. Wykonawca — p. René Le Roy.

*

W *Maastrich (Holandja)* odbył się koncert muzyki polskiej. Na program złożyły się utwory *K. Szymanowskiego, F. R. Łabuńskiego* i *Al. Tansmana.*

*

*Mieczysław Mierzejewski* wystąpił przed mikrofonem *Radja Berlińskiego*, jako dyrygent koncertu, poświęconego muzyce polskiej 19—20 wieku, w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Radja Berlińskiego. Program objął: uwerturę do *„Halki"*, „Powracające fale" *Karłowicza*, „Chmiela" *St. Wiechowicza*, wreszcie Mazurka i Oberka *T. Sygietyńskiego*. Koncert zyskał uznanie krytyki berlińskiej.

*

W *New-Yorku* i w *Chicago* wystawiono „Halkę" *Moniuszki*. Wykonawcami byli artyści Opery Warszawskiej, Helena Lipowska i Antoni Gołębiowski, oraz siły artystyczne Polonji amerykańskiej. Przedstawienia zostały gorąco przyjęte przez licznie zgromadzoną publiczność, wykonawcy zyskali uznanie prasy. Przedstawienia zorganizował chór polski „Dudziarz" z okazji 25-letniej rocznicy swego istnienia.

*

W *New-Yorku* odbył się recital *Zygmunta Stojowskiego* o programie: utwory *Chopina, Paderewskiego* oraz *własne*. Część dochodu przeznaczono na Polski Instytut Kultury i Sztuki w New-Yorku.

*

W *Genewie* wykonane zostały po raz pierwszy: Danse polonaise — *Różyckiego*, Toccatina — *Łabuńskiego*, Album — *Szeligowskiego* i Mazurek— *Maciejewskiego*. Wykonawca — St. Szpinalski.

*

„Pieśni Zielone" *T. Szeligowskiego* wykonane były dn. 16 kwietnia w *New-Yorku.*

*

„Chmiel" — *St. Wiechowicza* wykonany był w *Luxemburgu* (14 marca), w *Brukseli* (18 marca) i w *Wiedniu* (4 kwietnia).

*

„Żołnierzy" *M. Kondrackiego* wykonano w *Wiedniu* dn. 4 kwietnia.

*

„Muzyka Symfoniczna" *R. Palestra* została wykonana dn. 14 marca w *Luxemburgu.*

*

W *Hamborn* (Niemcy) odbył się obchód *„Dnia pieśni polskiej"*, zorganizowany przez tamtejsze chóry polskie. W uroczystym koncercie, poświęconym twórczości kompozytorów polskich, wzięły udział chóry „Wanda" i „Słowik" pod dyr. B. Kujawskiego.

*

Suita na orkiestrę — *B. Wojtowicza* wykonana została dn. 4 kwietnia w *Radjo Wiedeńskiem.*

*

Audycję folklorystyczną „Dyngus obrzędowy", nadawaną przez Polskie Radjo, transmitowały: *Ameryka Północna, Jugosławja* (Belgrad i Zagrzeb), *Niemcy* (Lipsk, Stuttgard) i *Norwegja*. Niemcy audycję tę nagrali na płyty i ponownie nadali. Świadczy to o zainteresowaniu zagranicy *folklorem polskim*.

*

Czeski miesięcznik muzyki współczesnej „Rytmus" (Praga) zamieścił jako naczelny atrykuł studjum *o polskiej muzyce współczesnej*, pióra dr. J. Freiheitera.

## Polscy wykonawcy zagranicą

*Artur Rodziński* zaproszony został do dyrygowania jednym z koncertów na tegorocznym *Festivalu w Salzburgu*. Zaproszenia takie otrzymali również: Toscanini, Bruno Walter i Weingartner. Rodziński podpisał też kontrakt z *Orkiestrą Filharmoniczną w New-Yorku*, zobowiązując się dyrygować koncertami Filharmonji New-Yorskiej w ciągu połowy sezonu 1936-37. Resztę sezonu spędzi Rodziński na swem stałem stanowisku w *Cleveland*. W okresie Wielkiejnocy b. r. wystawił Rodziński w Cleveland *„Parsifala"* z udziałem śpiewaków z Bayreuth i z „Metropolitan-Opera" w New-Yorku. Wystawienie to stało się centralnym punktem sezonu operowego, ściągnęło liczną publiczność z 40 miast Ameryki Północnej.

*

*Wanda Landowska* ukończyła tournée koncertowe po *Hiszpanji* i *Portugalji*. Tournée objęło miasta: Madryt, Barcelonę, Walencję, Sewillę, San Sebastian, Bilbao, Lizbonę, Porto i in. Prasa uznała sztukę Landowskiej za sztukę najwyższej klasy.

*

*Stanisław Szpinalski* wystąpił z recitalem fortepianowym w *Madrycie*. Dzienniki miejscowe umieściły bardzo pochlebne recenzje. Dyrygent tamtejszej orkiestry symfonicznej, p. Arboz, zaprosił Szpinalskiego do udziału w charakterze solisty w jednym z koncertów symfonicznych w Madrycie, podczas sezonu jesiennego.

Szpinalski koncertował również w *Genewie*, wzbudzając zainteresowanie szerokiej publiczności. Miejscowe dzienniki „La Suisse" i „Tribune de Genève", znane z surowych krytyk, wyrażają się z pełnem uznaniem o sztuce Szpinalskiego.

*

*Stanisław Niedzielski* wystąpił z recitalem fortepianowym w Berlinie, zyskując uznanie prasy.

*

Osiadły od kilkunastu lat w Buenos-Aires pianista polski *Jerzy Lalewicz* został zaproszony do *jury międzynarodowego konkursu pianistycznego i śpiewaczego w Wiedniu*. Prasa amerykańska umieściła liczne notatki o tem wyróżnieniu.

*

*Irena Dubiska* wystąpiła z koncertem w *Bukareszcie*. Koncert zgromadził elitę muzyczną i towarzyską stolicy Rumunji.

*

Pianista poznański prof. *Fr. Łukasiewicz* wystąpił z recitalem szopenowskim w *Radjo Wiedeńskiem*.

*

Znana solistka warszawska p. *M Trombini-Kazuro* wykonała w *Radjo*

*Królewieckiem* na cembalo szereg utworów J. S. Bacha z towarzyszeniem Orkiestry Radjowej.

*

Uznanie krytyki niemieckiej zdobyła sobie p. *Adelina Korytko-Czapska występem* w *Operze Berlińskiej* oraz koncertem estradowym tamże.

*

W *Berlinie* zaprodukował się ostatnio szereg naszych barytonów: *Zygmunt Jabłonowski, Edward Olszewski Edmund Józefiak* oraz tenor — *Józef Bogdanowicz.* W Instytucie Polsko-Niemieckim wystąpiła znana śpiewaczka operowa, p. *dr. Stanisława Zawadzka.*

*

*Poznański Chór Katedralny,* pozostający pod dyr. ks. dr. W. Gieburowskiego, został zaproszony do *Frankfurtu n. Menem* na *międzynarodowy kongres muzyki kościelnej.* Zaproszenie otrzymał również *prof. Br. Rutkowski.*

*

*Poznański chór kolejowy „Hasło"* koncertował w szeregu miast *Francji, Niemiec i Szwajcarji.* Chórem dyrygował stały jego kierownik dr. Z. Latoszewski, dyrektor Opery Poznańskiej. Program „Hasła" poświęcony był wyłącznie muzyce polskiej. Dyr. dr. *Latoszewski* został zaproszony do dyrygowania kilkoma koncertami symfonicznemi w Paryżu.

*

*Lwowski Chór Techników* koncertował z powodzeniem w *Debreczynie,* w *Radjo Budapeszteńskiem* i *Wiedeńskiem.* W podróży powrotnej wystąpił chór w Katowicach, Cieszynie i Rzeszowie.

### Sprostowanie.

W kronice „Muzyki Polskiej" Nr. 1 (IX), na skutek źle zrozumianej recenzji z koncertu p. Ireny Dubiskiej w Berlinie, umieszczonej w „Deutsche Allgemeine Zeitung" Nr. 73 — 74 z dn. 14.II.1936, pióra Runge'go, wkradło się niewłaściwe zdanie: „niebezpieczne maniery, jakie pojawiają się w grze naszej skrzypaczki". Prostujemy ten błąd, jako niezgodny ze wspomnianą recenzją.

### Polskie zrzeszenia artystyczne zagranicą

W *New-Yorku* powstała przy Komitecie Popisów Ludowych nowa polska organizacja: *„Polish Folk Art and Dance Group"* — Polska Grupa Tańca i Sztuki Ludowej. Komitet Popisów Ludowych skupia 50 klubów różnych narodowości; celem jego jest zaznajamianie społeczeństwa amerykańskiego z kulturą ludową starego świata.

*

Zarząd Centralnego Związku Narodowego Polskiego w *Chicago* postanowił stworzyć przy wydziale oświaty tegoż Związku *stypendjum muzyczne* im. Ignacego Paderewskiego.

*

W *Cieszynie Czeskim* odbyło się Walne Zgromadzenie *Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji.* Obrady Zebrania dotyczyły nietylko przeglądu wyników rocznej pracy Związku, ale i projektów pracy przyszłej. Jedno z naczelnych haseł Związku brzmi: wciągajmy do chórów i starsze społeczeństwo polskie!

*

W *Douai* odbył się doroczny Zjazd *Związku Polskich Towarzystw Śpie-*

*waczych we Francji.* Mimo trudnych warunków pracy, spowodowanych kryzysem i częstem przesiedlaniem polskich robotników, spoistość organizacji silnie jest utrzymana. Zjazd uchwalił wysłanie chóru reprezentacyjnego na Zlot Śpiewaczy do Warszawy oraz zorganizowanie na czas Zlotu, wspólnie z innemi stowarzyszeniami emigracyjnemi, zbiorowej wycieczki do kraju.

*

Z inicjatywy francuskiego stowarzyszenia „Les Amis de la Pologne", w *Konserwatorjum Paryskiem* ufundowano *popiersie Ignacego Paderewskiego*, dłuta Franciszka Black'a.

G d a ń s k

W Gdańsku odbyło się zebranie delegatów *VI Okręgu Pomorskiego Związku Śpiewaczego.* Na podstawie licznych sprawozdań stwierdzono żywotność i ruchliwość poszczególnych kół, znaczne podniesienie ich poziomu artystycznego, wzrost ilości kół śpiewaczych i ich liczebności.

K a t o w i c e i Ś l ą s k

W Katowicach odbył się *Walny Zjazd Związku Chórów Kościelnych* djecezji katowickiej. Prócz referatów i obrad organizacyjnych, odbył się w ramach Zjazdu koncert, złożony z występów poszczególnych chórów Związku. Prezesem Związku został ponownie obrany ks. Gajda, dyrygentem związkowym — dotychczasowy dyrygent ks. Płonka.

*

W Katowicach odbyło się 20-te doroczne *Walne Zebranie Okręgowego Związku Kół Śpiewaczych,* na które przybyło około 300 delegatów z całego Śląska. Ze sprawozdań wynika, że ruch śpiewaczy na Śląsku rozwija się pomyślnie. W ostatnim roku koła śpiewacze wystąpiły z koncertami niemal we wszystkich miejscowościach na Śląsku. Związek liczy 17.000 członków.

*

*Chór męski im. Chopina w Siemianowicach Śl.* wystąpił dn. 2 kwietnia z koncertem, poświęconym utworom Pękiela, Palestriny oraz współczesnym kompozytorom polskim. Część instrumentalną koncertu wykonała orkiestra 73 p. p.

Ś l ą s k N i e m i e c k i

W *Bytomiu* odbył się *Zjazd Delegatów Związku Polskich Kół Śpiewaczych na Śląsku Opolskim.* Na Zjazd stawili się licznie delegaci Kół z całego Śląska Opolskiego i z Wrocławia, przedstawiciele Związku Polaków w Niemczech, przedstawiciele Towarzystw Szkolnych i innych organizacyj polskich. Ze sprawozdań wynikło, że ruch śpiewaczy rozwija się wśród tamtejszego społeczeństwa polskiego bardzo pomyślnie. Na prezesa Związku powołano p. Alfonsa Kłaka.

*

Dotychczasowy dyrektor opery w Manheimie — *Philipp Wüst* powołany został na stanowisko dyrektora Opery Wrocławskiej i kierownika tamtejszej Filharmonji Śląskiej.

*

Od 1-go października otwarta zostanie we Wrocławiu nowa niemiecka szkoła muzyczna — *„Schlesische Landesmusikschule".*

K r a k ó w

W czerwcu b. r. odbędzie się w ramach *„Dni Krakowa"* szereg imprez

muzycznych. Przewidziany jest zjazd Kół Śpiewaczych Związku Krakowskiego (dotąd zgłosiło się 14 chórów, około 500 śpiewaków). Występy chórów odbędą się na arkadowym dziedzińcu Wawelskim. Przewidziany jest również koncert muzyki starych mistrzów polskich, koncert reprezentacyjny Filharmonji Krakowskiej, miejscowych orkiestr wojskowych i Chóru Akademickiego.

*

*Okręg Krakowski Związku Chórów Kościelnych archidjecezji krakowskiej* odbył walne zebranie delegatów poszczególnych chórów. Praca Okręgu wykazała dodatnie rezultaty. Prezesem Okręgu Krakowskiego został ks. A. Zagrodzki, dyrygentem okręgowym p. F. Borgiel. Przewidywane jest stworzenie nowych okręgów Związku.

Lublin

*Chór Nauczycielski Ziemi Lubelskiej* wystąpił na koncercie symfonicznym w Lublinie, wykonywując m. in. rzadko słyszanego „Grajka" Z. Noskowskiego. Dyrygował p. Chmara. Chór zyskał pochlebną opinję miejscowej krytyki.

*

*W Katedrze Lubelskiej odbyła się audycja muzyczna* ku uczczeniu św. Grzegorza, patrona Stowarzyszeń Chórów Kościelnych. Udział w koncercie wzięły lubelskie chóry parafjalne oraz p. W. Szawaryn (organy). Program zawierał utwory: Wacława z Szamotuł, Zieleńskiego, Gomółki, Palestriny i Perosiego oraz utwory organowe Surzyńskiego.

Lwów

Komisja teatralna we Lwowie zadecydowała *uruchomienie Opery* w następnym, 6-miesięcznym sezonie. Przyznano roczną subwencję w kwocie 30.000 zł. Kierownictwo Opery powierzono dyr. *Mazurkiewiczowi* i *R. Wradze*. Komisja stwierdziła również znaczne wzmożenie się frekwencji w Teatrze Miejskim.

*

Na dorocznem *Walnem Zgromadzeniu Polskiego Towarzystwa Muzycznego* we Lwowie dotychczasowy wieloletni prezes Towarzystwa dr. *I. Dembowski* zrezygnował ze swego stanowiska, powołując się na zły stan zdrowia. Prezesem obrano *Wojciecha hr. Gołuchowskiego*.

*

W ramach jubileuszu 50-lecia *chóru „Echo-Macierz"* we Lwowie odbyło się, na polu Zasłużonych cmentarza Łyczakowskiego, *poświęcenie nagrobka ś. p. Jana Galla,* długoletniego kierownika chóru.

*

W programie *jubileuszowego koncertu „Echa-Macierzy"* znalazły się utwory, nagrodzone na konkursie w ub. roku. M. in. „Bunt szyn" Drobnera, „Królestwo" Maliszewskiego, „Ballada ludowa" Wallek-Wallewskiego i „Psalm" Szeligowskiego.

Poznań

Przy Poznańskiem Towarzystwie Muzycznem utworzył się *zespół wokalny solistów* (na wzór podobnych zespołów, istniejących zagranicą). Nowy ten zespół pracuje pod kierunkiem prof. *E. Nowowiejskiego*.

*

Na koncercie uczniów Konserwatorjum Państwowego odbyło się pierwsze wykonanie *„Kantaty romantycz-*

*nej"* *St. Wiechowicza* (do słów Mickiewicza, na chór mieszany, orkiestrę i sopran solo) oraz *kantaty Piotra Maszyńskiego* p. t. *„Ziemia"* na chór i orkiestrę. Dyrygował prof. Wł. Raczkowski.

*

Tow. Śpiewu „Harmonja" urządziło koncert, poświęcony *mało znanym utworom Z. Noskowskiego*. Wykonano m. in. dwie suity chóralne z fortepianem i sopranowem solo, poloneza i dwa mazury na fortepian oraz szereg piosenek ze „Śpiewnika dla dzieci".

*

Staraniem Komisji Międzyszkolnej odbył się *koncert chórów szkolnych*. Popisywały się chóry niemal wszystkich polskich szkół żeńskich i męskich Poznania.

Stanisławów

Tutejsze *Towarzystwo Muzyczne* wystawiło własnemi siłami *„Kumoszki z Windsoru"* Nicolai'a. Wykonawcami były siły miejscowe (soliści, chóry, orkiestra). Całością kierował prof. T. Jarecki. W „Kumoszkach" zadebiutowało kilka miejscowych sił śpiewaczych. Ocena krytyki — pochlebna. Premjera „Wesołych Kumoszek" stała się kulminacyjnym punktem życia muzycznego Stanisławowa.

Toruń

Z inicjatywy Konserwatorjum Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego odbyło się w Toruniu organizacyjne zebranie w sprawie *utworzenia Orkiestry Symfonicznej w Toruniu*. Na stanowisko dyrygenta powołano por. Z. Grabowskiego.

*

*Toruńska „Lutnia"* wystawiła w Teatrze Ziemi Pomorskiej *„Widma" Moniuszki"*. Udział wzięła orkiestra symfoniczna 63 p. p. oraz soliści.

Warszawa

Z dniem 17 maja rozpoczął się w Warszawie *sezon bezpłatnych koncertów* na placach i w ogrodach miejskich, organizowany przez Wydział Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego.

*

Połączone chóry (w liczbie 12-tu) *Warszawskich Miejskich Kół Śpiewaczych* wystąpiły na Poranku Filharmonji Warsz., wykonywując utwory Gorczyckiego, Szarzyńskiego i J. Różyckiego. Dyrygował T. Czudowski.

*

Warszawska *„Lutnia"* wystąpiła gościnnie w Nasielsku na zaproszenie tamtejszej „Liry". Wspólny koncert obu chórów oraz solistów wywołał wielkie zainteresowanie wśród mieszkańców Nasielska.

*

Do *Zbiorów Chopinowskich*, gromadzonych przez Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie, przybyły komplety wydawnictw dzieł Chopina, płyty z nagraniami utworów Chopina, dwa listy Chopina, jego powinszowania z lat dziecinnych dla rodziców i cztery jego „Kurjery Szafarskie".

*

Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki poświęciło jeden ze swych klubowych wieczorów twórczości *współczesnych polskich kompozytorek*. Wykonano utwory: Bacewiczówny, Białkiewiczówny, Czekańskiej-Hejmanowej, Dzierzkówny, Dorabial-

skiej, Klechniowskiej, Osendowskiej, Rabskiej, Rupniewskiej, Szymanowskiej, Szubertowej i Wojciechowskiej.

*

*Rumuński chór mieszany „Carmen"* wystąpił w Warszawie na akademji ku uczczeniu narodowego święta rumuńskiego. W drodze powrotnej chór „Carmen" da koncert pieśni rumuńskich we Lwowie. Dyryguje J. Chirescu, prof. Akademji Muzycznej w Bukareszcie.

Wilno i Wileńskie

Z inicjatywy Wileńskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych odbył się w Teatrze Reduta wielki *koncert sześciu zrzeszonych chórów wileńskich.* Program obejmował przeważnie artystyczne opracowania naszych pieśni ludowych.

*

Komitet Mickiewiczowski w Nowogródku opracował program imprez, jakie odbędą się w Nowogródku i okolicy p. t. „Szlakiem Mickiewiczowskim". Imprezy te rozpocznie *koncert pieśni ludowych* w wykonaniu chóru „Lira" w Nowogródku.

Z ruchu śpiewaczego w Wielkopolsce i na Kujawach.

W *Poznaniu* odbył się X *Zjazd Delegatów Związku Chórów Kościelnych* archidjecezji gnieźnieńskiej i poznańskiej. Obrady Zjazdu poświęcone były m. in. organizacji IV Kongresu Muzyki Kościelnej, jaki odbędzie się we wrześniu w Poznaniu.

*

*Towarzystwo Śpiewacze „Halka" w Bydgoszczy,* istniejące 53 lata, odznaczone zostało przez Radę Naczelną Zjednoczenia odznaką honorową I stopnia (złotą).

*

*Chór Farny w Gnieźnie* urządził wielki koncert, poświęcony twórczości Moniuszki. Wykonane zostały: „Sonety Krymskie", „Bajka", wyjątki z „Halki" i „Strasznego Dworu". Współudział w koncercie wzięła orkiestra symf. 69 pp. Dyrygentem chóru jest p. Cichowicz.

*

*Chór Farny w Inowrocławiu* wystąpił z koncertem a cappella, w którego programie umieszczono: Improperja Palestriny, chorały z kantat J. S. Bacha, utwory Gomółki, Gorczyckiego, Wacława z Szamotuł oraz Dembińskiego i Nowowiejskiego.

*

*Towarzystwo Śpiewu „Moniuszko" w Inowrocławiu* obchodziło uroczyście 50-lecie swego istnienia.

Ruch artystyczno - kulturalny wśród młodzieży akademickiej.

*Krakowski Chór Akademicki* uczcił jubileusz swego 50-lecia wydaniem zbioru tych utworów, które stanowiły jego 50-letni repertuar. Zbiór ukazał się pod tytułem *„Kantyczki"* i zawiera około 100 kompozycyj. Wśród autorów widzimy nazwiska: Noskowskiego, Żeleńskiego, Maszyńskiego, Kotarbińskiego, Galla oraz kompozytorów współczesnych.

*

W dn. 15 maja *Akademickie Koło Muzyczne Uniw. J. Piłsudskiego* — „Lira" obchodziło jubileusz 15-lecia swego istnienia. W koncercie jubileu-

szowym udział wziął chór „Lira" pod dyr. F. Rybickiego oraz jako soliści — dawni członkowie chóru.

*

*Zespół studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego* wyjedzie do szeregu miast uniwersyteckich zagranicą ze sztuką sceniczną L. H. Morstina p. t. *„Mikołaj Kopernik"* oraz widowiskiem akademickiem — *„Otrzęsiny"*.

Varia.

Dn. 12 maja odbyło się w Polskiem Radjo w Warszawie pierwsze wykonanie utworów symfonicznych, poświęconych pamięci Marszałka Piłsudskiego: „Ostatnie werble" J. *Maklakiewicza* i „Żałobny poemat" B. *Woytowicza.*

*

Dn. 21 maja w Polskiem Radjo w Warszawie wykonano po raz pierwszy II Kwartet A. *Szałowskiego.*

## CZECHOSŁOWACJA

*Filharmonja Praska* wykonała szereg nowości symfonicznych: „Mathis le Peitre" *Hindemith'a*, II Koncert fortepianowy *Bartók'a*. Koncert fortepianowy B. *Martinu*, Symfoniettę na ork. smyczkową *Larsson'a*, Symfonję f-moll *Szostakiewicza* oraz pierwsze wykonania dzieł kompozytorów czeskich: „Allegro Symphonique" F. *Pichy* i Symfonję *E. Schulhoff'a.*

*

Teatr operowy w *Pradze* wystawił z powodzeniem „Głupca" J. B. *Foerster'a.* Dyrygował A. Ostrčil.

*

*Bratysława* wystawiła operę Aleksandra *Czerepnina* — „Ol-Ol". Tekst oparty jest o komedję Leonida Andrejewa, opisujący życie przedwojennych studentów rosyjskich.

*

W *Budapeszcie powstaje* (na wzór włoski i niemiecki) *objazdowy zespół kameralno-operowy*, który objeżdżać będzie prowincję. Zespół taki, złożony z początkujących artystów i wybitniejszych uczniów wyższych kursów uczelni muzycznych, spełnia podwójną rolę: jako „zaprawa sceniczno-estradowa" młodych artystów i jako krzewiciel rzetelnej kultury muzycznej w kraju.

*

Czechosłowacja posiada obecnie *11 czynnych Teatrów Operowych.*

*

Kongres wychowania muzycznego, jaki odbył się w Pradze, postanowił m. in. podnieść *Praskie Towarzystwo Muzyczne* do charakteru instytucji międzynarodowej. Następny kongres wychowania muzycznego zwołany będzie również do Pragi.

*

Kompozytor berliński *Villa-Lobos* wygłosił w *Pradze* odczyt o nauczaniu muzyki w szkołach brazylijskich. Villa — Lobos jest organizatorem i kierownikiem tego nauczania. Jako kompozytor długo był nieznany w Europie. Kompozycje jego pierwszy wykonał w Europie Artur Rubinstein.

*

W *Pradze* odnaleziono partyturę nieznanej symfonji c-moll Antoniego *Dworzaka* — „Dzwony złonickie". Odnaleziony również został nieznany portret *Mozarta*, przedstawiający Mozarta ze śpiewaczką Józefą Duschek.

*

Ernst Křenek ukończył nowe wyda-

nie *„Incoronazione di Poppea"* *Claudio Monteverdi'ego.*

*

Fritz Thiele i O. Kult wynaleźli *maszynę do pisania nut.* Montuje ją obecnie jedna z fabryk w Karlsbadzie.

## FRANCJA

Nowości muzyczne w Paryżu. W ramach koncertu Pasdeloup p. t. *„Jazz w muzyce symfonicznej"* szczególną uwagę zwróciły na siebie następujące utwory: „Panorama americain" — *Amfiteatrowa;* „Rapsody in blue"— *Gershwin'a;* „The Jazz in the Zoo" — *Basilewski'ego;* „Le poème rapsodique pour piano et orchestre" *Léon Kartun'a.*

*

„Concertino pour alto et orchestre" Jean *Rivier'a* wykonano po raz pierwszy na koncercie Pasdeloup.

*

Ciekawszemi numerami wśród pierwszych wykonań na ostatnich koncertach „Revue musicale" były: „Sonatine modale" — Charles *Koechlin'a,* „Sonate pour violon et piano" — *Pizzeti'ego,* „Suite française" i „Deux images du vieux Japon" — Henri *Gil-Marchex.*

*

Na koncertach Triton'u usłyszano również szereg nowości. M. in. „Duo pour violon et piano" — Edourad *Staempfli'ego,* „Sonate pour 3 clarinettes" — Marcel *Mihalouici;* „La fantaisie pour clarinette et piano" — Paul Amadeus *Pisk'a* i „Trio à cordes" — Guy *Ropartz'a.*

*

Z nowych dzieł Roberta *Bernard'a* wykonany został „Concerto en Sol pour piano" (pisany w roku ubiegłym). Z utworów Jean *Françaís* grano ostatnio: „Divertissement" na kwartet smyczkowy i orkiestrę, „Sonatine" na skrzypce z fortepianem i poczwórny kwartet na instr. drewniane z orkiestrą.

*

W kościele św. Trójcy zostało po raz pierwszy wykonane dzieło Oliver'a *Messiaen,* „La nativité du Seigneur". Jest to cykl dziewięciu fantazyj organowych.

*

Zainteresowanie szerszej publiczności wzbudził w Paryżu tamtejszy *kwartet saksofonistów,* którego program stanowią transkrypcje dzieł kompozytorów dawniejszych i nowoczesnych.

*

Artur *Honegger* pisze balet p. t. „Joanna d'Arc" według Claudel'a. Pozatem skomponował ostatnio groteskowy utwór „Radio-Panoramique", ilustrujący w humorystyczny sposób niecierpliwego radjo-amatora, który chwyta coraz to nowe stacje, przechodząc bezpośrednio od operetki do muzyki religijnej, od fortepianu do symfonji i t. p.

### Z Opery

Opera paryska wystawiła *„Tristana i Izoldę"* w nowem tłomaczeniu francuskiem, dokonanem przez G. Samazeuilh.

*

Wielki sukces odniosła wystawiona na scenie paryskiej opera Georges *Enescu* — „Edyp". Libretto według Sofoklesa opracował E. Fleg.

*

Celem uczczenia 100-ej rocznicy urodzin Léo *Delibes'a* odbyło się w Operze uroczyste przedstawienie pod dyrygenturą Ryszarda Straussa. Program wypełniły: balet „Copelia" Delibes'a i „Salome" Straussa.

*

Teatr operowy w Düsseldorfie wystawił Jacques *Ibert'a*, „Der König von Yvetot". Jest to pierwsze w Niemczech wykonanie tego dzieła. Właściwa prapremjera *„Le roi d'Yvetot"* odbyła się już parę lat temu we Francji. Krytyka niemiecka kwalifikuje utwór Ibert'a do rzędu najlepszych oper komicznych naszych czasów.

### Muzyka dawna.

Brukselskie towarzystwo *„Pro Musica Antiqua"* zorganizowało w Paryżu koncert, poświęcony *franko-flamandzkiej twórczości XV wieku*. Koncert wykonany był na oryginalnych starych instrumentach i szczegółowo objaśniony.

*

W kościele Saint Jean des Martines wykonana została msza *Guillaume de Machaut* (wiek XIV).

### Varia.

W Paryżu powstać ma nowe muzeum — *„Muzeum Starego Montmartre'u*, siedziby cyganerji paryskiej. Jeden z działów tego muzeum poświęcony będzie piosence, która przecież tak walnie przyczyniła się do sławy Montmartre'u. Dział ten stanie się niewątpliwie ciekawym dokumentem dla piosenki lekkiej końca XIX i początku XX wieku.

## HOLANDJA

*Festival Współczesnej Muzyki Holenderskiej* zorganizowany został w Wiesbaden przez Karl Schuricht'a. Program koncertów festivalu dał przegląd dorobku muzycznego Holandji z ostatnich lat 50-ciu. Przedstawiono 15 pierwszych wykonań. Typową cechą dla wszystkich zakresów współczesnej muzyki holenderskiej okazało się — zdaniem krytyków — zamiłowanie do form małych. Wykonane zostały utwory W. van Otterloo, Guillaume Landré, Leo Ruygrot, Izaap Branken, Marius Monni-Kendam, Leo Arthel i wielu innych.

## ITALJA

Po niedawnym wystawieniu „Arabelli" na scenie operowej w Genui, ukazała się w *medjolańskiej Scali* dalsza „włoska premjera" R. *Straussa* — „La donna silenzioza". Premjera odniosła wielki sukces. Dyrygował Marinuzzi.

*

W Teatro Carlo Felice w *Genewie* wystawiono pra-premjerę nowego dzieła Francesco *Malipiero* —*„Juliusz Cezar"*. Tekst oparty o dramat Shakspeare'a pod tymże tytułem. Dyrygował Angelo Questa. Opera została przychylnie przez publiczność przyjęta, w prasie natomiast wywołała sporne oceny i polemiki.

*

W Królewskim Teatrze Operowym w *Rzymie* wystawiono dwie nowe opery włoskie: jednoaktowy „Nokturn romantyczny" Riccardo *Pick-Mangiagalli'ego* i „Doktór Oss" (dwuaktowy) Annibale *Rizzelli'ego*. Obie opery odniosły duży sukces.

*

Francesco *Alfano, znany* dotychczas z twórczości symfonicznej i kameralnej, wykończył operę „Cyrano de Bergerac", która ma być wystawiona w Rzymie.

*

W *Rzymie* wykonana została pod dyrekcją B. Molinari'ego wielka Passja na sola, orkiestrę i chór Francesco *Malipiero.*

Pierwszy raz usłyszał również Rzym „Stabat Mater" Mario *Labroco,* wystawione już uprzednio w Turynie. Spośród innych nowości zaznaczyć należy: „Introduction, Passacaille et Finale" Giovanni *Salsiucci,* oraz „Timbres et Danses" — Renzo *Massarani.*

*

Historyk muzyki Aleksander Luzio ukończył, zlecone mu przez Akademję Królewską w Rzymie, opracowywanie *spuścizny muzycznej i korespondencji, pozostałej po Verdim.* Luzio zebrał 143 nieznane listy Verdi'ego i 83 jego rękopisy.

*

W Bibljotece watykańskiej odnaleziono zbiór *włoskich kompozycyj z XIII wieku.* Są to utwory Francesco di Vannazzo, które mogą być uważane za najstarsze dokumenty muzyki świeckiej we Włoszech.

## NIEMCY

### Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Carl Schuricht dyrygował w Berlinie dwiema nowościami: „Praeludium für Orchester" E. *Pepping'a* i „Musik für Saiteninstrumente" R. *Stephan'a.*

*

Pierwsze wykonanie kantaty Fritz *Büchtger'a* „Flamme" odbyło się w Hamburgu pod dyr. H. Hoffmann'a. Büchtger wykończył 3 motety na chór mieszany. Wykonane one będą na festivalu muzyki niemieckiej w Weimarze.

*

„Concerto Grosso" na trąbkę i orkiestrę S. W. *Müller'a* wykonane zostało po raz pierwszy w Dreźnie. Tutaj też wykonano koncert fortepianowy z orkiestrą R. *Wagner — Régenys'a.*

*

We Frankfurcie odbyło się pierwsze wykonanie Symfonji F-dur H. *Fleischer'a.* Dyrygował L. Jochum.

*

W Norymberdze odbyło się prawykonanie „Musik für Cembalo" R. *Soldner'a.*

*

Kantata „Von der Eitelkeit der Welt" H. *Chemin — Petit'a* (na solo barytonowe i małą orkiestrę) wykonano po raz pierwszy w Magdeburgu.

*

„Reqiuem" Bruno *Stürmer'a* wykonano w Kassel.

*

*K. Bleyle* wykończył utwór „Lernt lachen" (tekst Nietsche'go) na chór miesz. i orkiestrę. Pierwsze wykonanie nastąpi w Ebingen.

*

Kantata na alt solo, skrzypce, chór miesz. i organy „Abendopfer" Otto *Siedl'a* wykonana została w Kolonji.

*

„Doktór Johannes Faust" H. *Reutter'a* wystawiła po raz pierwszy opera we Frankfurcie n/M. Następne wysta-

wienia zamówiły Essen i Monachjum. Dzieło to wystawione też będzie na festivalu „Allgemeinen Deutschen Musikverein" w Weimarze.

*

Opera miejska w Dreźnie wystawiła prapremjerę — „Der verlorene Sohn" R. *Heger'a.*

*

„Der Sohn der Sonne" Max *Peters'a* wystawione zostało po raz pierwszy w operze hannowerskiej.

*

„Nationaltheater" w Mannheimie wystawia prapremjerę „Diener zweier Herren" Artura *Kusterer'a.*

*

Hamburg wystawił świeżo ukończoną operę O. *Gerster'a* „Ennoch Arden". Następne wystawienie zamówiła opera w Essen.

Z niemieckich scen operowych.

Po wystawieniu „Skandal am Grabbe" P. *Strüver'a* teatr operowy w Duisburgu przygotowuje wystawienie dzieła *Mussorgski'ego* (oprac. Czerepnina) „Die Heirat".

*

*Opera w Duisburgu* ożywia swą scenę, wprowadzając nowe inscenizacje stałego swego repertuaru. Po udanych inscenizacjach „Carmeny", „Trawiaty", „Fidelio", „Walkirji" przyszła kolej na „Flet zaczarowany". Nowa inscenizacja „Fletu" wywołała liczne polemiki w prasie. Ostateczna ocena krytyków wypadła ujemnie.

*

*Opera w Hamburgu,* która w ciągu ostatnich 3 lat wprowadziła na scenę 40 nowych inscenizacyj, wystawiła obecnie w nowej szacie zewnętrznej „Parsifala". Nową tę inscenizację przejął również Magdeburg.

*

Scena operowa w Darmstacie wystawiła „Lottchen am Hofe" A. *Hiller'a.* Partyturę opracował i zaktualizował F. Herburger, który dyrygował całością przedstawienia. Wznowienie to (po niemal 170 latach od chwili pierwszego wystawienia „Lottchen" w Lipsku) zyskało uznanie prasy i publiczności.

*

Opera w Hannowerze wystawiła *„Die Gärtnerin aus Liebe" Mozarta.* Opracowanie dr. S. Anheitzer'a.

*

W 100-letnią rocznicę śmierci *Bellini'ego* Opera Miejska w Berlinie wystawiła *„Normę".* Jest to dla „Normy" jubileuszowe, bo setne skolei wystawienie.

*

W Rzeszy Niemieckiej czynne są obecnie *84 Teatry Operowe.*

Muzyka dawna.

Berliński kwintet smyczkowy (3 viole dyszkantowe, viola altowa i viola da gamba) wystąpił z wieczorem suit Scheina i Scheidta oraz z szeregiem utworów instrumentalnych innych *kompozytorów 17-go wieku.*

*

„Berliner Motettenvereinigung" wystawiło *passję H. Schütza* — „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilendes Jezu Christi nach dem Evangelisten Johannes".

*

Na jednym z koncertów w Düsseldorfie wykonana została ze zrekonstruowanego rękopisu „Fuga ricercata" (na orkiestrę) *Wilhelma Friedemanna Bacha*, najstarszego syna Jana Sebestiana.

Festiwale muzyki niemieckiej.

Na festival *„Allgemeine Deutsche Musikverein"* w Wejmarze (por. „Muzyka Polska" Nr. II) zgłoszono do wykonania 588 utworów. Pierwszych wykonań odbędzie się 205. Na zlecenie prezydenta „Reichsmusikkamer" dr. Raabe'go, festival wzbogacony zostanie wielką wystawą historyczno-muzyczną.

*

Od 2-go do 27-go czerwca b. r. trwać będzie w Getyndze *festival, poświęcony twórczości Haendla.* W programie m. in. wielkie oratorja kościelne i świeckie (rzadko słyszane „Acis i Galatea"), kantaty i t. d.

*

*Festival poświęcony Lisztowi* odbędzie się w Bayreuth w dn. 21 — 23 października b. r. W ramach *festivalu wejmarskiego* mieści się również obchód, poświęcony Lisztowi.

*

Darmstadt organizuje w październiku b. r. tydzień, poświęcony *muzyce współczesnej.*

*

*W Burg* odbyły się obrady kompozytorów niemieckich. Celem obrad było *pobudzenie młodej niemieckiej twórczości muzycznej* i wskazanie jej nowych dróg. Szereg referatów uzupełniła część koncertowa, w ramach której zareprezentowano współczesną niemiecką twórczość chóralną, kameralną i orkiestrową. Za najciekawsze kompozycje uznała prasa: kwartet c-moll *Jarnach'a,* utwór fortepianowy *Erpf'a* „Einleitung, Ostinato und Fuge über B-A-C-H" oraz „Dritte Psalm" *Wetz'a.* Następne obrady mają się zająć specjalnie kwestją *niemieckiej współczesnej muzyki lekkiej.*

Z niemieckiej „Kulturpolitik".

*Orkiestra Filharmonji Berlińskiej* pod dyr. Abendrotha koncertowała w Bukareszcie, Budapeszcie, Sofji, Belgradzie i Zagrzebiu.

*

Miejska „Hochschule für Musik" w Wejmarze organizuje corocznie *objazd miast i miasteczek turyngskich z koncertami i audycjami muzycznemi.* Jest to jedna z licznych form opieki artystycznej, roztaczanej nad prowincją przez centrale życia muzycznego, forma — przynosząca korzyść zarówno prowincji samej jak i młodym wykonawcom. W ciągu 5-dniowego objazdu (w marcu) zespoły „Hochschule für Musik" dały: 3 koncerty chóralno-orkiestralne, 5 koncertów religijnych, 4 koncerty-recitale i ponad 20 audycyj drobniejszych, o swobodnie zestawionym programie.

*

Dbając o całokształt kultury muzycznej Trzeciej Rzeszy, zajęto się obecnie w Niemczech sprawą *niemieckiej muzyki lekkiej.* Muzyce tej poświęcają wiele miejsca programy rozgłośni, dopuszczając do głosu kompozytorów, reprezentujących różne w muzyce lekkiej kierunki. Tym sposobem daje się kompozytorom i krytykom możność porównywania i oceniania-

nia nowych dróg, wśród których pragną sobie Niemcy wytyczyć jedną drogę wspólną, odpowiadającą współczesnej twórczości niemieckiej. Ostatnio radjo berlińskie „podało pod dyskusję" cztery nowości z zakresu muzyki lekkiej: „Die Schaubude" B. Scholtz'a, „Tanz-Suite Nr. 2" E. Roter'a, „Tanz der Generationen" A. Luig'a i utwór E. Dressel'a.

## STANY ZJEDNOCZONE

Opera „Metropolitan" w New-Yorku wystawiła *„Fidelio"* Beethovena w nowej inscenizacji. Dyrygował Artur Rodziński.

*

W New-Yorku wykonana została przez Schola Cantorum „Persefona" *Strawińskiego.* Dyrygował Hug Ross.

*

W Cleeveland odbyło się pod dyrekcją Rodzińskiego wystawienie „Lady Macbeth of Mzensk" Dymitra *Szostakowicza.*

*

*Otto Klemperer* dyrygował gościnnie orkiestrą filharmoniczną w Filadelfji. W programie V Symfonja Brucknera i „Kindertotenlieder" Mahlera.

## SZWAJCARJA

Ożywienie w programach koncertowych w Zurychu wprowadzają koncerty abonamentowe, na których wykonywane są „nowości muzyczne". Ostatnio na koncertach tych usłyszano: „Sinfoniettę" A. *Roussel'a,* „Concero Grosso" na orkiestrę smyczkową szwajcarskiego kompozytora Huldreich Georg *Früh'a,* drugą „Partitę" na małą orkiestrę Roberta *Blum'a* z Zurychu oraz „Klaviertrio" Alberta *Moeschinger'a.*

*

Jeden ze stałych koncertów popularnych w St. Gallen miał za motto *„Humor w muzyce".* Starannie dobrany program sprawił, że koncert ten zaliczony został do najbardziej udanych koncertów sezonu. Wykonano m. in. uwerturę do „Il matrimonio segregatto" Cimarosy, „Dorfmusikanten-Sinfonie" Mozarta, uwerturę i wyjątki z „Cyrulika Sewilskiego" Rossini'ego i szereg utworów drobnych.

*

W Zurychu koncertowała z powodzeniem *orkiestra symfoniczna „Britisch Broadcasting Corpotion"* pod dyrekcją Adriana Blout'a.

*

Pod protektoratem przewodniczących: Szwajcarskiego Towarzystwa Muzycznego (Mérian), Szwajcarskiego Stowarzyszenia Muzyków (Carl Vogler), i Francuskiego Towarzystwa Muzykologicznego (Amédee Gastoué) zorganizowano dla wybitnych instrumentalistów genewskich specjalny *kurs gry na dawnych instrumentach* (Viola d'amore, viola da gamba, pardessus de viole, flet podłużny, virginal, clavecin). Stowarzyszenie urządziło już szereg koncertów, systematycznie rozplanowanych, poświęconych poszczególnym okresom, szkołom i t. p. Koncerty wykonywane są na starych instrumentach. Bogaty zbiór instrumentów umożliwia wykonywanie wszelkich pomników dawnej muzyki instrumentalnej.

## Z. S. R. R.

Spośród nowych dzieł kompozytorów sowieckich wykonane zostały ostatnio w Moskwie następujące utwory: XIV symfonja *Miaskowskiego*, (entuzjastycznie przez prasę i publiczność przyjęta), symfonja *Haczaturjana*, Suita na róg, trąbkę, puzon z orkiestrą *Czemberdjego*. Jeden z koncertów filharmonicznych poświęcony był twórczości kompozytorek sowieckich, licznie reprezentowanych.

*

Znany kompozytor *Kobalewski* i dramaturg Bragin pracują nad operą „Colas Breugnon" według popularnej powieści Romain Rollanda.

*

Od 1-go do 10-go września trwać będzie w Leningradzie i Moskwie *Czwarty Festival Teatralny*. W Moskwie odbędą się m. in. najlepsze wystawienia z repertuaru Wielkiej Opery Państwowej, w Leningradzie zaprodukuje najcenniejsze z programu wystawienia Państwowy Teatr Opery i Baletu (dawny Maryjski) oraz Mały Teatr Operowy (dawny Michajłowski).

## MIĘDZYNARODOWE KONGRESY I KONKURSY MUZYCZNE.

Na tegorocznym *Międzynarodowym Festivalu Muzyki Współczesnej w Baden-Baden*, jaki odbył się pod przewodnictwem Herberta Alberta w dniach 3 do 5 kwietnia, uwzględniona została wyłącznie muzyka czysto instrumentalna.

Udział w tegorocznym Festivalu wzięli kompozytorowie: Danji, Francji, Grecji, Italji, Jugosławji, Niemiec, Szwajcarji i Szwecji. Najliczniejsza była reprezentacja Niemiec. Centralnym punktem ogólnego zainteresowania stał się „Concerto per due pianoforti-soli" Igora *Strawińskiego* w wykonaniu autora i syna jego Sulimy Strawińskiego. Jest to dzieło, w którem, zdaniem prasy, prawdziwy tryumf święci kontrapunktyka, rozwinięta do najbogatszej formy.

Jako przedstawiciel sztuki francuskiej (prócz Strawińskiego, który dziś reprezentuje przecie muzykę francuską) wystąpił 24-letni Jean *Français*, przedstawiając swe „Concertino na fortepian i orkiestrę", dzieło entuzjastycznie przez krytyków przyjęte. Szwecję reprezentował „Uwerturą koncertową na orkiestrę" Lars-Erik *Larsson*, Danję — Knudaage *Riisager* („Concertino" na 5 skrzypiec i fortepian), Grecję — Petro *Petridis* („Suita Grecka"), Jugosławję — Josip *Slavenski*, którego „Filmmusik" wzbudziła swą koncepcją wielkie zainteresowanie. Albert *Moeschinger* („Fantasie und Varationen über das Berner Volkslied" na fortepian, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę) oraz Conrad *Beck* („Serenade" na flet, klarnet i orkiestrę smyczkową) przedstawili dzisiejszą generację muzyków szwajcarskich. Z Włochów wystąpili: *Wolf-Ferrari* z „Suitą wenecką" na małą orkiestrę oraz Jean Francesco *Malipiero* z „Sinfonia in quattro tempi", obrazującą cztery pory roku. Twórczość niemiecka miała licznych reprezentantów (dziewięciu), wśród których najważniejszą rolę odegrali: Wilhelm *Maler* („Streichquartett in G"; jedną część tego kwartetu stanowią warjacje na temacie Purcella), Max *Trapp* („Konzert für Orchester"), Karl *Höller*, Wolfgang *Fortner* i inni.

*

*XIV Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej*, jaki odbył się w Barcelonie łącznie z *III Międzynarodowym Kongresem Muzykologicznym* (w dn. 18—27 kwietnia) dał przegląd dorobku twórczego 14 państw: Anglji, Austrji, Belgji, Czechosłowacji, Francji, Hiszpanji, Niemiec, Polski, Rumunji, Szwajcarji, Szwecji, U. S. A., Węgier i Z. S. R. R. Wśród kilkudziesięciu reprezentantów figurowały nazwiska zarówno najmłodszej jak i starszej generacji kompozytorów. *W dziale muzyki kameralnej*, której Festival poświęcił dwa koncerty, plastyczniej wystąpili: B. Britten (Anglja) — młody talent, od którego można się w przyszłości wiele spodziewać; M. Blancafort (Hiszpanja) o interesującej technice; J. Ibert (Francja) ze swym „Concertino da camera" na saxofon i 11 instr. towarzyszących (świetne wykonanie saxofonisty z Kopenhagi — S. M. Rascher'a); A. Souris (Belgja) — nie bez talentu, lecz gubiący się jeszcze w efektach; E. Wellesz (Austrja), który dla swych ciekawych „Sonets per a soprano i quartet de corda" miał doskonałą wykonawczynię w osobie L. Meyer (sopran); ujemne wrażenie uczynił natomiast W. Piston (USA.) niepowiązaną i pustą sonatą na flet i fortepian. Dominował bezwzględnie pięknym „Kwartetem smyczkowym Nr. 5" Bartók. *W dziedzinie muzyki symfonicznej* wyróżnił się bardzo plastyczną i barwną muzyką baletową R. Halffter (Hiszpanja). Drugi przedstawiciel hiszpańskiej muzyki baletowej, R. Gerhard, dał natomiast utwór mało charakterystyczny, o krótko-oddechowej melodyce. Fl. Schmitt (Francja) przedstawił dojrzałe muzycznie i technicznie dzieło, z którem wartoby zapoznać naszą polską publiczność („Dionysiaque" na ork. dętą). IV Symfonję A. Roussel'a (Francja) określić można jako dobrze brzmiącą, rozrywkową muzykę (w najlepszem tego słowa znaczeniu) ale nie nowoczesną, acz pisaną w r. 1934. Zgoła ujemną opinję uzyskali: C. Ruggles (U.S.A.), E. v. Borck (Niemcy) o suchej, uczniowskiej robocie i A. Deutsch (Austrja). *Dziedzinę operową* reprezentował fragmentarycznie E. Křenek (Austrja) wyjątkami z opery „Karol V". Zagadnienie recitativa w nowoczesnej operze pozostało i tu nierozwiązane. Z kompozytorów polskich wystąpili: K. Szymanowski, który zdobył głębokie uznanie II Koncertem skrzypcowym i R. Palester, „Tańce polskie".

Ogólnie biorąc, Festival nie wykazał istnienia nowych dróg w nowoczesnej muzyce, stwierdził jedynie odwrót od Schönberga. Najwyraziściej zarysowała się piękna i zdrowa, na gruncie Straussa wyrosła muzyka hiszpańska, którą słuchacze poznali nietyle na festivalu samym, ile na specjalnych koncertach, organizowanych niezależnie od Festivalu.

Uczestnicy Festivalu mieli też okazję wysłuchania szeregu *niezwykle ciekawych audycyj, organizowanych dla III Kongresu Muzykologicznego*. Mianowicie: koncert hiszpańskiej muzyki religijnej (od discantusów XII wieku począwszy, do muzyki organowej XVII wieku); koncert hiszpańskiej muzyki kameralnej drugiej połowy XVIII wieku (wokalnej i instrumentalnej); operę mistrza katalońskiego z drugiej połowy XVIII wieku, Vincenc Martin i Soler, „Una Cosa Rara ossia Belleza e Onesta", libretto Da Ponte (w pięknem wykonaniu zespołu amatorów-miłośników muzyki); audycję hiszpańskiej muzyki lutniowej XVI wieku w wykonaniu E. Pujol (lutnia i ob-

jaśnienia) i śpiewaczki D'Agusti. Wielkie zaciekawienie wzbudził też pokaz ludowych tańców katalońskich, z których niejedne sięgały czasów średniowiecza.

*

*Następny Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej* odbędzie się w ramach wystawy światowej w *Paryżu.* Jury festivalu ukonstytuowało się następująco: Ibert (Paryż), Clarc (Londyn), Gerhard (Barcelona), Osterc (Lublana), Janson (Sztokholm).

*

*Trzeci Międzynarodowy Konkurs Śpiewaczy i Pianistyczny w Wiedniu* odbędzie się w dniach od 2-go do 16 czerwca w ramach dorocznego festivalu muzycznego w Wiedniu. W konkursie śpiewaczym uczestniczyć mogą kandydaci w wieku od lat 18 do 30; w konkursie pianistycznym — od lat 16 do 30. Zgłoszenia przyjmuje i udziela informacyj Wiedeńska Akademja Muzyczna (Lothringerstrasse 18). W skład jury konkursowego wchodzą: Weingartner, Bruno Walter, Furtwängler, Dohnanyi, Marx, Georgesco, Lalewicz i in.

*

Towarzystwo Miłośników gry na skrzypcach im. H. Wieniawskiego w New-Yorku ogłasza *konkurs na utwór na skrzypce i fortepian.* Styl dowolny, czas trwania — 10 minut. Za najlepszy utwór ma być przyznana nagroda w wysokości 100 dolarów. Bliższych wyjaśnień udziela prezes Towarzystwa, wirtuoz polski — p. Adam Kuryłło (l. 425 Broadway, New-York).

*

Karl Amadeus *Hartmann* otrzymał za kwartet smyczkowy pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim na utwory kameralne, jaki ogłoszony był w Genewie.

*

Termin *Festivalu w Bayreuth:* od 19 lipca do 31 sierpnia b. r.

---

## ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Badania nad Ajnosami Br. Piłsudskiego. *Prosto z Mostu* Nr. 11 (65) z dn. 15.III.36. Warszawa.

Bochowiczowa z Chrzanowskich Emilja, Apolinary Kątski w opinjach współczesnych. *Prosto z Mostu* Nr. 15/16 (69/70) z dn. 12-19.IV.36. Warszawa.

Briares L., „Harnasie" w Paryżu. Balet Karola Szymanowskiego w Operze. *Kurjer Poznański* Nr. 206 z dn. 3.V.36. Poznań.

Brzeziński Fr., Aleksander Głazunow. *Kurjer Warszawski* Nr. 98 z dn. 8.IV.36. Warszawa.

Burkath Wł., Radjo węgierskie. *Antena,* rocz. 3, Nr. 11, z dn. 15.III.36. Warszawa.

Bystroń Jan, Próby podtrzymania dawnej kultury ludowej. *Pion* Nr. 15, 16, 17 (132, 133, 134) z dn. 11, 18 i 25.IV.36. Warszawa.

C h y b i ń s k i Adolf, Aleksander Głazunow (1865—1936). *Kurjer Literacko-Naukowy* Nr. 15 z dn. 12.IV.36. Dod. do Nr. 103 I. K. C. Kraków.

C h y b i ń s k i Adolf, „Harnasie" Karola Szymanowskiego. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 117 do 121 z dn. 28.IV — 2.V.36. Lwów.

C h y b i ń s k i Adolf, Maszynizm muzyczny. *Nowe Czasy*, Nr. 7 (40), z dn. 15.IV.36. Lwów.

C h y b i ń s k i Adolf, Mazurek. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 102, z dn. 11.IV.36. Lwów. (Mowa o mazurkach K. Szymanowskiego).

C h y b i ń s k i Adolf, Muzyka w Norwegji. Cz. I — Obudzenie ducha narodowego. *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 18 z dn. 4.V.36. Dod. do Nr. 123 I. K. C. Kraków.

C h y b i ń s k i Adolf, „Stabat Mater Dolorosa". *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 14 z dn. 6.IV.36. Dod. do Nr. 97 I. K. C. Kraków.

C y t o w i c z G., Białoruska pieśń wielkanocna. (Na podstawie materjału, zebranego wśród ludności białoruskiej w pow. postawskim, brasławskim i dziśnieńskim). *Kurjer Wileński*, Nr. 101 (3702). Wilno.

D r z e w i e c k i Zbigniew, Kazimierz Sikorski, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej. *I. K. C.*, Nr. 71 z dn. 11.III.36. Kraków.

D r z e w i e c k i Zbigniew, Wielkie święto kultury polskiej w Paryżu (Premjera „Harnasiów" w Operze Paryskiej). *I. K. C.*, Nr. 125 z dn. 6.V.36. Kraków.

D u n i c z Jan J., Zagadnienie historji muzyki narodowej. (Rec. z rozprawy dr. J. Pulikowskiego). *Nowe Czasy*, Nr. 9 (42) z dn. 15.V.36. Lwów.

(e l), Muzyka w „Radio Belgique". *Antena*, rocz. 3, Nr. 14 z dn. 5.IV.36. Warszawa.

H a h n Witold, Teatr i muzyka w latach 1745 — 1865. (Rec. z pracy A. Millera). *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 102 z dn. 11.IV.36. Lwów.

H o e s i k - H e n d r i c h o w a Jadwiga, Zygmunt Krasiński o muzyce. *Kurjer Warszawski*, Nr. 134 z dn. 16.V.36. Warszawa.

H u l e w i c z Witold, Wędrówka wśród starych polskich dzwonów. *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 15 z dn. 12.IV.36. Dod. do Nr. 103 I. K. C. Kraków,

J a w o r s k i Michał, O dobrą muzykę lekką. *Antena*, rocz. 3, Nr. 13 z dn. 29.III.36. Warszawa. (Por. Moer Adam, „Pochwała muzyki lekkiej").

J. P., Przed paryską premjerą. *Gaz. Polska*, rocz. VIII, Nr 116 z dn. 26.IV.36. Warszawa. (Mowa o „Harnasiach" K. Szymanowskiego).

K a d e n - B a n d r o w s k i Juljusz, Inne sztuki. *Gaz. Polska*, Nr. 89 z dn. 29.III.36. Warszawa.

K a m i e ń s k i Łucjan, Szlakiem pieśni kaszubskiej. Cz. III i IV. *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 12 i 13 z dn. 23.III.36 i 30.III.36. Dod. do Nr 83 i 90 I. K. C. Cz. IV i V. *Kurjer Liter. Nauk.* Nr. 16 i 17 z dn. 20.IV.36 i 27.IV.36. Dod. do Nr. 109 i 116 I. K. C. Kraków.

K i e ł p i ń s k i Tadeusz, Premjera „Harnasiów" w Operze Paryskiej. *Dziennik Bydgoski*, rocz. 30, Nr. 104 z dn. 3.V.36. Bydgoszcz.

K i e w n a r s k a Jadwiga, Lucyna Robowska, propagatorka polskiej twórczości muzycznej. *Tyg. Kobiety*, rocz. 2, Nr. 15 z dn. 12.IV.36. Warszawa.

*Kwiek* Marek, Jak muzykuje się w Berlinie. *Kurjer Poznański*, Nr. 141 z dn. 25.III.36. Poznań.

Łobaczewska Stefanja, Niech przemówią z głośników najmłodsi kompozytorowie. („Polskie Radjo i polska muzyka"). *Kurjer Poranny*, Nr. 109 z dn. 20.IV.36. Warszawa.

Maklakiewicz Jan, Alban Berg, Aleksander Głazunow i Ottorino Respighi. *Kurjer Poranny*, Nr. 116 z dn. 27.IV.36. Warszawa.

Maklakiewicz Jan, Jubileusz Adama Dołżyckiego (25-lecie pracy artystycznej). *Kurjer Poranny*, Nr. 88 z dn. 28.III.36. Warszawa.

Maklakiewicz Jan, Kompozytorskie orlęta Warszawy. *Kurjer Poranny*, Nr. 102 z dn. 11.IV.36. Warszawa.

Maklakiewicz Jan, Pionierzy ruchu muzycznego. (Muzyka w Skierniewicach). *Kurjer Poranny*, Nr. 74 z dn. 14.III.36. Warszawa.

Melcer Wanda, Więc muzyka — ale jak? *Tyg. Ilustr.*, Nr. 13 (3, 981) z dn. 29.III.36. Warszawa. (Mowa o poziomie muzycznym Polskiego Radja).

Moer Adam, Pochwała muzyki lekkiej. *Antena*, rocz. 3, Nr. 11 z dn. 15.III.36. Warszawa. (Por. Jaworski Michał: „O dobrą muzykę lekką").

Mycielski Zygmunt, „Harnasie" w Paryżu. *Prosto z Mostu*", Nr. 19 (73) z dn. 10.V.36. Warszawa.

Noskowski Witold i Mroziński Jan, Kształt i barwa na poznańskich scenach. *Kurjer Poznański*, Nr. 176 z dn. 16.IV.36. Poznań.

Nowe szczegóły o Augustynie Braunie. *Kurjer Poznański*, Nr. 137 z dn. 22.III.36. Poznań. (Przyczynki do ankiety mgr. J. Dunicza).

Oema, Życie sentymentalne Liszta. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 136 z dn. 17.V.36. Lwów.

Paczkowski Jerzy, „Harnasie" Karola Szymanowskiego w Operze Paryskiej. *Gaz. Polska*, Nr. 126 z dn. 6.V.36. Warszawa.

Piotrowski Jan, Niezależna krytyka radjowa. *Antena*, rocz. 3, Nr. 10 z dn. 8.III.36. Warszawa.

Régamey Konstanty, Jeszcze o harmonice Skrjabina. *Zet*, rocz. 4, Nr. 21, 22 i 23 (93, 94, 95) z dn. 1.IV, 15.IV i 1.V.36. Warszawa.

Régamey Konstanty, Muzyka współczesna. *Mies. Literatury i Sztuki*. Styczeń — luty, 1936. Warszawa.

Reiss Józef, Jak stary Kraków szalał. *I. K. C.*, Nr. 113 z dn. 24.IV.36. Kraków.

Reiss Józef, Koncert na sposób amerykański. *I. K. C.*, Nr. 95 z dn. 4.IV.36. Kraków.

Rytel Piotr, Dźwięk, materjalizm i idealizm. *Kultura*, rocz. 1, Nr. 1. Poznań.

Rytel Piotr, Życie muzyczne i jego perspektywy. *Warsz. Dziennik Narod.*, Nr. 111 z dn. 23.IV.36, Warszawa, oraz *Dziennik Wileński*, Nr. 111 z dn. 24.IV.36. Wilno.

Sitowski Zygmunt, Barokowa opera na scenie poznańskiej. *Kurjer Poznański,* Nr. 190 z dn. 24.IV.36. Poznań. (Mowa o „Juljuszu Cezarze" Haendla).

Sitowski Zygmunt, Muzyka nad Brdą. *Kurjer Poznański,* Nr. 186 z dn. 22.IV.36. Poznań. (Mowa o muzyce w Bydgoszczy).

S. M., Półrocze teatralne. *Gazeta Polska,* Nr. 115 z dn. 25.IV.36 Warszawa. (Mowa o kulturze teatralnej Lwowa).

Sobieski Marjan, O dudach wielkopolskich. *Oświata Pozaszkolna,* rocz. 3, Nr. 5. 1936. Poznań.

Szamotulska Jadwiga, Aleksander Głazunow (wspomnienie pośmiertne). *Rodzina Polska,* rocz. 10, Nr. 5, maj 1936. Warszawa.

Szczepańska Marja, Bezcenny zabytek. (O polskiej tabulaturze lutniowej z XVI wieku). *Dziennik Polski,* rocz. 2, Nr. 136 z dn. 17.V.36. Lwów.

Szczepańska Marja, Lwowskie arcydzieło muzyki wielkanocnej (Marcina Leopolity). *Dziennik Polski,* rocz. 2, Nr. 102 z dn. 11.IV.36. Lwów.

Szczepańska Marja, Ottorino Respighi (1879 — 1936). *Dziennik Polski,* rocz. 2, Nr. 115 z dn. 26.IV.36. Lwów.

Szopski Felicjan, W pół wieku po śmierci Liszta. *Kurjer Warszawski,* Nr. 94 z dn. 4.IV.36. Warszawa.

Szpak Adam, Walka o rozbicie atomu muzycznego. *Wiedza i życie,* Nr. 3, 1936, str. 123 — 136. Warszawa.

S. W., Koncert, który nigdy nie będzie wykonany. *Kurjer Poznański,* Nr. 178 z dn. 17.IV.36. Poznań. (Mowa o koncercie skrzypc. d-moll Schumanna).

Tonecki Zygmunt, Preliminarz filmu (w 40-lecie powstania filmu). *Wiedza i życie,* Nr. 3, 1936, str. 146 — 157. Warszawa. (Czytelnik znajdzie szereg uwag o muzycznej stronie filmu dźwiękowego).

Vanags N., Muzyka łotewska. *Pion,* rocz. IV, Nr. 13 z dn. 28.III.36. Warszawa.

Wełeszczuk I., Łemkowie i ich muzyka. *Dziennik Polski.* rocz. 2, Nr. 78 z dn. 18.III.36. Lwów.

Wyleżyński A., Aleksander Głazunow. (Wspomnienie pośmiertne). *Kurjer Wileński,* Nr. 89 (3.690) z dn. 30.III.36. Wilno.

Zaleski Z. L., „Harnasie" w Operze Paryskiej. *Kurjer Warszawski,* Nr. 122 z dn. 4.V.36. Warszawa.

Zieliński Tadeusz, Parsifal Wschodu. *Gazeta Polska,* Nr. 122 z dn. 2.V.36. Warszawa. (Mowa o operze „Kiteż" Rimskiego-Korsakowa).

Zieliński Tadeusz, Wiatr od morza w Warszawie. *Gazeta Polska* Nr. 79 z dn. 19.III.36. Warszawa. (Mowa o „Holendrze Tułaczu").

Zieliński Tadeusz, Ze świata marjańskiego. *Gazeta Polska,* Nr. 94 z dn. 3.IV.36. Warszawa. (Mowa o „Tannhäuserze").

Zjazd radjowy w Paryżu. *Antena,* rocz. 3, Nr. 12 z dn. 22.III.36. Warszawa.

---

W związku z artykułem p . B. Sidorowicza p. t. „Szkolnictwo muzyczne" autor wykazuje m. in. niedostateczne zainteresowanie kształcącej się muzycznie młodzieży nauką gry na instrumentach dętych dowiadujemy się, że bardzo ważną rolę w kierunku propagandy gry na instrumentach dętych spełnia „Wojskowa Szkoła Muzyczna", istniejąca przy Śląskiem Konserwatorjum Muzycznem w Katowicach. Program jej uwzględnia w bardzo szerokim zakresie grę na instrumentach dętych, a tem samem uzupełnia luki, o których wspomina p. Sidorowicz. Dzięki inicjatywie dyrektora Śląskiego Konserwatorjum, prof. Faustyna Kulczyckiego — Towarzystwo Muzyczne w Katowicach urządza w jesieni b. r. *Konkurs gry na instrumentach dętych drewnianych* (flet, klarnet, obój, fagot). Do konkursu mogą stawać osoby, które nie ukończyły 30-go roku życia (również członkowie wojskowych orkiestr). Przewidziane są wysokie nagrody pieniężne. Np. pierwsza nagroda Ministerstwa W. R. i O. P. obejmuje stypendjum na dalsze studja zagranicą. Szczegółowe warunki konkursu będą ogłoszone w najbliższym czasie. Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju konkurs przyczyni się do podniesienia poziomu gry na instrumentach dętych.

*

W wyniku konkursu, ogłoszonego z inicjatywy Dyr. Inż. hr. W. Sągajłło przez Kuratorjum Finansowe Akademji Górniczej, na polskie pieśni górnicze i hutnicze, otrzymał Komitet Konkursowy 11 tekstów pieśni, z których 10 otrzymano drogą konkursu, 1-ą zaś drogą zakupu tekstu.

W myśl ogłoszonych swego czasu warunków konkursu, ogłasza obecnie Kuratorjum Finansowe Akademji Górniczej drugą część konkursu, na teksty muzyczne do uzyskanych tekstów literackich.

Konkurs na tekst muzyczny jest otwarty dla wszystkich muzyków narodowości polskiej. Utwory zaopatrzone godłem, z nazwiskiem i adresem autorow dołączonemi w zapieczętowanej kopercie, należy nadsyłać pod adresem: „Konkurs pieśni górniczych i hutniczych" Prof. W. Goetel, Kraków, ul. Wibickiego 1a. Termin nadsyłania tekstów muzycznych upływa z dniem 30 czerwca 1936. Teksty muzyczne mają być opracowane jako melodje jednogłosowe lub sharmonizowane. Przewodniczącym jury całokształtu konkursu jest p. K. H. Rostworowski, Sekretarzem Gen. Konkursu — Prof. W. Goetel. W skład jury części muzycznej konkursu wchodzą: Pp. Dyr. M. Piotrowski, Prof. Dr. Z. Jachimecki, Dr. A. Jendl, Prof. A. Rieger, Prof. St. Bursa, Prof. J. Życzkowski.

Kwota ogólna nagród na część muzyczną konkursu wynosi 2600 zł. Z kwoty powyższej zostanie udzielonych 10 nagród po 250 zł. za muzykę do tekstów literackich, które otrzymały nagrodę na konkursie oraz 1 nagroda w wys. 100 zł. za muzykę do tekstu zakupionego. Teksty muzyczne nagrodzone stają się własnością Kuratorjum Finansowego Akademji Górniczej w Krakowie.

Teksty literackie rosyłać będzie oraz udzielać wszelkich informacyj w sprawie konkursu muzycznego Sekretarjat Konkursu, którego adres brzmi: Sekretarjat Konkursu na pieśni górnicze i hutnicze, Stowarzyszenie Studentów Akademji Górniczej, Kraków, Al. Mickiewicza 1.30.

---

## *OD REDAKCJI*

*Wydawnictwa nadesłane, z powodu braku miejsca, umieszczone będą, w następnym numerze „Muzyki Polskiej".*


Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

3011

# MUZYKA POLSKA

IV

DWUMIESIĘCZNIK

1936

T R E Ś Ć:

KAROL HŁAWICZKA. Najstarszy zbiór melodyj pieśni i tańców podhalańskich . . . . . . . . . . 253
STANISŁAW WIECHOWICZ. „Sprawy ważne" . . . 263
Prof. dr. TADEUSZ ZIELIŃSKI. Jan Kiepura a my . . 272
JAN MAKLAKIEWICZ. Ś. p. Stanisław Niewiadomski, pieśniarz i krytyk gentleman . . . . . . . . 279
FELIKS STARCZEWSKI. Ś. p. Michał Marjan Biernacki 281
Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE . . . . . . 282
Warszawa — Katowice — Kraków — Krzemieniec — Sopoty — Z ORMUZU.
KONKURS KOMPOZYTORSKI TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ . . . . . 299
KRONIKA . . . . . . . . . . . . . . . 300
Polska — Anglia — Belgia — Francja — Italia — Niemcy — Stany Zjednoczone — Szwajcaria — Turcja — Węgry — Z.S.R.R. — Międzynarodowe kongresy i konkursy muzyczne.
ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . . . . . . . . . . . . . 310

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W KOŃCU PAŹDZIERNIKA 1936 R.

PRENUMERATA: zł. 10.— rocznie; zł. 5.— półrocznie.

Cena pojedyńczego zeszytu zł. 2.—.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1936 Rocznik III | Lipiec - Sierpień | ZESZYT IV (XII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22.
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670


*Karol Hławiczka*

## NAJSTARSZY ZBIÓR MELODYJ PIEŚNI I TAŃCÓW PODHALAŃSKICH

Najstarsze publikacje melodyj pieśni i tańców podhalańskich zawdzięczamy Janowi Kleczyńskiemu, który w „Echu muzycznym i teatralnym" z roku 1883 i 1884 ogłosił prace p. t. „Pieśń zakopiańska", „Zakopane i jego pieśni" oraz „Wycieczka po melodie". Kompletny zbiór wszystkich melodyj, zanotowanych przez Kleczyńskiego (w liczbie 74), częściowo w opracowaniu na fortepian, znajdujemy w XII tomie „Pamiętników Towarzystwa Tatrzańskiego" z roku 1888 p. t. „Melodie zakopiańskie i podhalańskie". Równocześnie z Kleczyńskim zajmowali się zbieraniem melodyj podhalańskich skrzypek Władysław Górski i J. I. Paderewski, z których Paderewski wiele melodyj zapisanych zużytkował w swym „Albumie Tatrzańskim".

Dr. Chybiński publikuje w I roczniku „Wierchów" z roku 1923 w artykule „Z dawnej pasterskiej poezji i muzyki górali podhalańskich" melodie z tekstami, zanotowane znacznie wcześniej, bo „mniej więcej w sześćdziesiątych latach (19 w.)". Są to melodie zapisane przez przyrodnika Eugeniusza Janotę (1823 — 1878), a znajdujące się w rękopiśmiennych zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Jest to mianowicie 5 pieśni pasterskich i 2 melodie, grywane na trąbicie. „Rękopis posiada wysoką wartość, zwłaszcza, że znajduje się w nim odwołanie się do je-

szcze starszych czasów, a posiada ją także mimo braków i błędów*), zachodzących tu i ówdzie w zanotowanych melodiach".

Co prawda Kolberg podaje w swych „Pieśniach ludu polskiego" z roku 1857 jedną melodię góralską do słów „A był ci to taki" str. 70, ale jest to tylko jedna, jedyna melodia podhalańska, tak że Kolbergowi nie można przypisać pierwszeństwa publikowania melodyj podhalańskich.

Wobec tego, że zainteresowanie dla muzyki podhalańskiej w ostatnich czasach bardzo znacznie się wzmogło, dzięki licznym wydawnictwom tych pieśni**), głównie dzięki wydawnictwu St. Mierczyńskiego, dzięki zastosowaniu elementów muzyki podha-

---

*) „Melodie, notowane są w tonacji D-dur. Jednakże rodzaj intonacji, właściwy Podhalanom, nakazuje uznać tonację tych melodyj za lidyjską, t. j., że ton czwarty (g) powinien być gis (coprawda nie wszędzie). Gdzie ta zmiana ma być zastosowaną, umieścił autor krzyżyk w nawiasie przed tonem g (= gis). Również w 4 melodii wszędzie należy cis odbniżyć na c (w nawiasie kasownik przed cis)".

**) Poza pracami wyżej wzmiankowanymi pojawiły się następujce:

*R. Zawiliński: Górale polscy na Węgrzech.* Materiały ant. arch. i etn. I. 1896 (10 melodyj).

*Al. Stopka:* Sabała... piosenki, melodie ludowe. 1897 (15 melodyj).

*Al. Stopka:* Materiały do etnogr. Podhala, Mat. ant. arch. i etn. III 1898 (9 melodyj).

*Wł. Matlakowski:* Zdobienie i sprzęt ludu polsk. na Podhalu, 1901 (6 mel.).

*J. Kantor:* Czarny Dunajec, Mat. ant. arch. i etn. IX. 1907 (34 mel.).

*J. Kantor: Pieśń i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza.* Pam. Tow. Tatrz. t. 37. 1920 (20 melodyj).

*J. Ekert:* Węgierskie melodie w naszej pieśni lud. „Lud" XIV. 1908 (3 mel.).

*Dr. A. Chybiński:* Instrumenty muzyczne Podhala. Prace i mat. ant. arch. i etn. III. 1924 (3 mel.).

*A. Marczak Wiktor:* Przewodnik po Szczawnicy. 1927 (7 mel.).

*St. Mierczyński:* Muzyka Pohala, 1930, (101 mel.).

*E. Mika:* Pieśni orawskie, 1934 (102 mel.).

*St. Mierczyński:* Pieśni Podhala, 1935 (101 mel.).

Wymienić należy również śpiewniki i opracowania chóralne, przynoszące sporo nieznanego materiału:

*K. Rzepecki: Pieśni góralskie,* cz. I. 1930, cz. II. 1934.

*J. E. Titz: Cztery pieśni podhalańskie.*

*J. St. Rączka:* Podhale, t. 7 Biblioteka pieśni regionalnych pod red. K. Hławiczki.

*W. Lachman: 30 pieśni ludowych* na chór męski.

*W. Lachman: W Tatrach.*

*B. Wallek Walewski: Suita pieśni góralskich z Podhala.*

Publikacje te nazwierają około 500 melodyj pieśni i tańców podhalańskich.

lańskiej przez Karola Szymanowskiego w swych utworach, przedewszystkiem zaś w muzyce do baletu „Harnasie", — oraz dzięki naukowemu opracowaniu przynajmniej części melodyj podhalańskich przez dr. A. Chybińskiego („Kwartalnik muzyczny" zesz. 17-18, 1933 „O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodyj ludowych na skalnem Podhalu") — uważam, że będzie na czasie zwrócić uwagę na zupełnie dotąd nieznany, a prawdopodobnie najstarszy zbiór melodyj pieśni i tańców podhalańskich. Mam na myśli manuskrypt Gołaszczińskiego z roku 1851, znajdujący się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod numerem 7695 — a noszący tytuł: *„Śpiewy i tańce ludu góralskiego pod Karpatami w obwodzie Sandeckim ułożone na Pianoforte i Violin przez Gołaszczińskiego 851".*

Manuskrypt ten posiada format zeszytu nutowego dużych rozmiarów 32 cm × 25 cm, jest pisany pięknym, wyraźnym pismem na papierze nutowym o charakterystycznej dla pierwszej połowy 19 wieku chropowatości.

Zawartość manuskryptu wykazuje wyraźnie dwie części, część opisową — głównie o znaczeniu choreograficznym — i część muzyczną. Część pierwsza, bardzo ciekawa ze względu na swój charakterystyczny język fachowo-choreograficzny, składa się z pięciu ustępów, z których każdy posiada specjalny tytuł. Ustęp pierwszy *„o takcie i muzyce góralskiej"* stwierdza, że „muzyka góralska ma takt zawsze dwućwierciowy i bywa tylko z tonów D dur, A dur, D moll grana". Ustęp drugi *„o tańcu góralskim w Karpatach i w pobliskich wsiach karpackich"* dokładnie opisuje sposób wykonania „drobnego". Oto kilka wyjątków: „Tancznik obrócony twarzą do gajdosa [1]), pląsa w jednym miejscu nakształt węgierskiego cyfroszaka[2])"... „a po niejakim czasie zaczyna hajkukować[3]". „Tanecznica jego... podczas jego pląsów figuruje czyli boczkuje[4]), mając wciąż oczy swe zwrócone na cyfroszaka".

[1]) „Grajek na dudach wzgl. grajek bywa na Podhalu nazywany „dudziarzem", „gajdosem" (wzgl. „gajdosiem")". Chybiński: Instrumenty muz. na Podhalu.

[2]) Tancerz od cyfrować — pląsać.

[3]) Hajdukować — tańczyć kozaka, prysiudy.

[4]) „Bockować — dziewka koła parobka kie tańcy krzesanego tańcy drobniućko czyli bockuje, bo bokiem tańczy". J. Kantor: Czarny Dunajec.

Ustęp trzeci opisuje taniec góralski *„w dalszych wsiach pod Karpatami i koło Nowego Targu"*, czwarty zaś *„pospolity taniec góralskich parobczaków"*. Ostatni ustęp części opisowej zbioru Gołaszczińskiego podaje autor topografię tańców góralskich — *„w których stronach karpackich jakie tańce używają"* — przyczem stwierdza, że pod samymi Karpatami (tu następuje wyliczenie miejscowości, między innemi Bukowina, Poronin, Zakopane, Kościeliska, Bystre i t. d.) tańcują w „Drobnego" i w „Kozaka", którego młodzież najczęściej tańcuje. „Górale zaś od stron Czarnego Dunajca i t. p. oprócz „Drobnego" i „Kozaka" tańcują krakowiaka, Stajera czyli walca i w pojedyńczą Polkę, ale tylko młodzież, a gospodarze zostają przy jakiej zabawie, czy to na weselu przy swoim „Siustaniu" i narodowem „Drobnem" czyli góralskim".

Po tym wstępie zamieszcza Gołaszcziński 31 melodyj pieśni i tańców góralskich w układzie na fortepian i skrzypce, przy czym tekst pieśni i przyśpiewek jest podpisany pod nutami. Każda melodia zaopatrzona jest w odpowiednie uwagi topograficzne i muzyczno-wykonawcze, świadczące o tym, że autor ich świetnie obznajmiony jest ze sposobem wykonywania muzyki tanecznej. Naogół melodie i pieśni zbioru nie należą do grupy pieśni i tańców podhalańskich obecnie śpiewanych na Podhalu, jakkolwiek cały szereg melodyj i tekstów znajdujemy w publikacjach wyżej wymienionych.

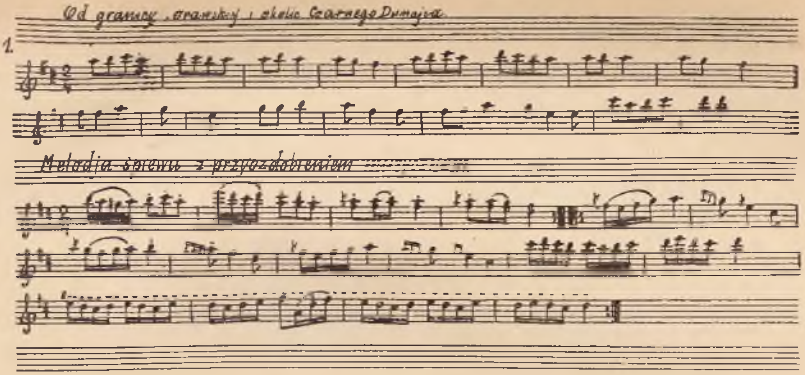
*Śpiew I. Od granicy orawskiej i okolic Czarnego Dunajca* posiada dwie wersje: jedną zwykłą do śpiewu, drugą instrumentalną „z przyozdobieniem muzycznym" (t. zn. z bogatą figuracją). Pod koniec zamieszczono tekst:

„Dziewczęta ciorstyńskie, pójdziecie na Pańskie
z Pańskiego pod zamek, sadzić majoronek.
Jak go zasadzicie, tak go wybierzecie,
Swoim parobeckom, prudko powijecie".

Ciekawą jest druga wersja melodii, instrumentalna, w której autor stara się uchwycić manierę muzyków wiejskich, przyozdabiających na instrumentach proste melodie pieśni w bogatą ornamentykę. Pod koniec zaś widnieje uwaga charakterystyczna, rzucająca ciekawe światło na sposoby wykonywania muzyki — „jeżeli się 2 lub 3 razy przegra, następuje cyfra*)".

*) pląsy.

Przykład 1.



*Śpiew II. Od Białki, Ostrowska i Harklowej etc.* do słów:

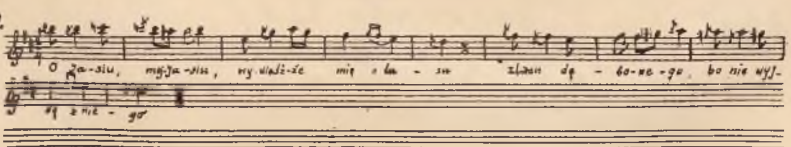
Dziewce moje, biłe rutko,
Do Ciebie mi serce chubko,
Jakżeby mi nie chubkało,
Kie cie dawno nie widziało... i t. d.

*Śpiew III. Od Gronia, Ostrowska i Dębna i t. d.* do słów, znanych z Matlakowskiego (nr. 3):

„Nie bujze sie, nie buj, cego byś sie boła,
Dy sie nie ubois, tego sowizroła..., i t. d.

*Śpiew IV. Podhalański, czyli nazywany Drobnym, bywa także koło Nowego Targu po wsiach grany.* Śpiew ten posiada znowu wersję wokalną i instrumentalną, ponadto dwa zakończenia, o których Gołaszcziński pisze, że „można je za którymkolwiek śpiewem przegrywać".

Przykład 2.



*Śpiew V. Czarnodunajecki* do słów:

A wychodźże młody Panie dylongu, dylongu,
Przynieśże nam baryłecke na drongu, drongu i t. d.

*Śpiew VI. Ten taniec po części dla wszystkich górali pod Tatrami służy.*

Pod koniec *Śpiew*, znany w nieco odmiennej wersji z Kantora („Pieśni i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza" nr. 10):

Janicku hytki nie buj sie bitki,
Wywróć sie w koło, rznij pana w coło.

*VII. Od Szaflar, Bańskiej, Ratułowa i t. d.* do słów:

Cemuzes się nie wydała Doroto, Doroto,
Jady jo sie jesce wydam to to to, to to to.

Pod koniec muzyki widnieje uwaga bardzo ryzykowna, ale niezwykle ciekawa:

„Na skrzypcach gra się ten sam z D moll, a na fortepian z D dur".

Poniżej wypisany jest tekst drugiej i trzeciej strofki, znanej z Kantora (nr. 8) i z „Pieśni Podhala" Mierczyńskiego (nr. 30):

Niedaleko Carnogóra, Jurgowa
Odleciała konickowi podkowa...

*Śpiew i taniec ludu tatrzańskiego w Chochołowie i koło Nowego Targu* do słów:

Nie turbuj sie, góral, choć cię biedą strasą,
Kie ci się kwiczoły po jałowcach pasą.

Pod koniec muzyki znowu dwa ustępy z uwagą:

„Ostatnie 2 kawałki kilkanaście razy się powtarzają, a do nich śpiew"*).

O muzycka tak mi graj
Na nozecki posieraj,
Na nozecki, na moje
Na paluski, na twoje... 6 strofek.

---

*) Pieśń ta znajduje się u Zejsznera. Ludwik Zejszner: Pieśni ludu Podhalan. 1845.

*Mazur góralski:*

„Kaśka za piec, Maciek za nią  
Obalili ocet z banią,  
Juz ci ocet, jako ocet,  
Ale Maciek Kaśki dosedł.

Melodia tego mazura znaną jest na Mazowszu ze słowami:

„Podkówecki dajcie ognia"

*Śpiew o Maciusiu* przynosi góralską melodię w tonacji lidyjskiej do znanej pieśni stypowej i żałobnej:

Umar Maciuś, umar,  
Już więcej nie wstanie. i t. d.

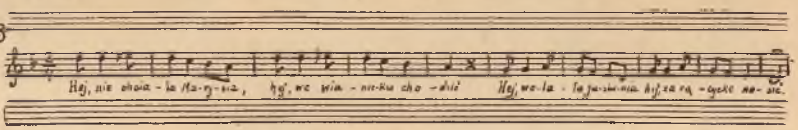
*Śpiew o kobyle,* znany, o ile chodzi o tekst, z Kolberga VI, 422, posiada również melodię góralską w tonacji lidyjskiej.

*Śpiew:*

Tydłom, tydłom, na groniku stała,  
Tydłom, tydłom na mnie spozierała... i t. d.

*Śpiew przy weselu.* (Śpiew przy cepieniu).

Przykład 3



*Śpiew przy weselu* do słów:

Druzbowie, druzbowie komuz druzbujecie?  
Nasemu Jasinku, tej biednej sierocie *).

*Śpiew w czasie wesela* do słów:

Jeden potrębac, drugi brat jego,  
A ten trzeci potrębacek stoł wedle niego.  
13 strofek.

*) Tekst tej pieśni znajduje się w monografii Jana Grzegorzewskiego, Na Spiszu, Lwów 1919, str. 79.

*Śpiew w czasie wesela, gdy młoduchę wyprowadzają z domu ojca do domu męża:*

Zobieraj się z nami, Hanuś, bo juz cas,
Wejze sobie sukienecki, srybrny pas...

*Śpiew w czasie wesela podczas obiadu.*

(bez tekstu)

Powyższe pieśni weselne (5), jako rdzennie góralskie są bardzo cennym przyczynkiem do poznania muzyki góralskiej obrzędowej, dawniejszej, bo dziś używane melodie tych pieśni są napływowe*).

*Pieśń o Jasiu* do słów:

Hej u matki na dębie
Hucały tam gołębie,
Hej, hej, hucały tam gołębie.

13 strofek

*Śpiew:*

„Kiedyś była moją
Kupiłbym ci kyrpieć,
Aleś ty nie moja,
Musis biedę cierpieć...

Tekst ten znajdujemy u Stopki. (Mat. do etn. Podhala nr. 23).

*Pieśń o Janicku* do słów:

Kiedy w kierkowcach dzwonili,
Wtedy Jasienka zabili...

4 strofki.

*Śpiew:*

Ojcze mój, ojcze, gdzieżeś się mi podział,
Leżysz na cmentarzu, trawnikiem się odział...
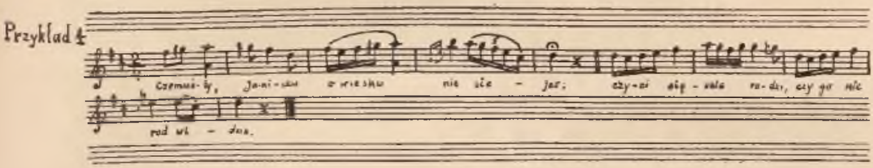
---

*) Melodia „Hejże ino starodawno" („Pieśni Podhala" 54) zanotowana również przez Kantora i Stopkę nosi charakter melodii polonezowej, a melodia „do oczepin" („Muzyka Podhala" 67) jest wariantem Krakowiaka zamieszczonego przez Kolberga w tomie VI, 685.

Tekst ten znajdujemy również u Stopki *), natomiast melodia przypomina znane zakończenie „Marsza orawskiego" ze słowami:

„Ja ci powiadał Anielo,
Nie hodź do karcmicki z kądzielom".

*IX. Karpacki* i t. d. *
*Taniec ze śpiewem.*




X. *Śpiew ostrowski i t. d.* jest wariantem „Czarsztyńskiego", zamieszczonego przez Mierczyńskiego w „Muzyce Podhala" 13.

XI. *Poroniński, Czarnodunajecki i t. d. Orawski i t. d.*

XII. *Taniec drobny — który za którymkolwiek śpiewem może być grany.*

XIII. *Śpiew góralski od granicy węgierskiej. Taniec ze śpiewem koło stron Ostrowska.*

XIV. *Taniec Siustany z „Boru" i okolic Szaflar.*

XV. *Taniec „Siustany", najczęściej bywa grany koło Ostrowska i t. d.*

XVI. *Śpiew i taniec górali chochołowskich.*

Do tego tańca dołączone jest zakończenie z uwagą:

„A teraz dopiero następuje cyfra".

*Taniec muzyczny w „Kozaka" — w różny sposób muzyczny ułożony.*

Ten ostatni taniec Gołaszczińskiego zawiera 7 wariacyj na jeden i ten sam temat i budzi już pewne zastrzeżenia ze strony etnograficznej. Nie wiadomo bowiem, czy to są warjanty przez lud stosowane, czy też kompozycyjne próby autora.

Dla badań naukowych ciekawym przyczynkiem będą również dwa warianty znanej melodii „zbójnickiego ze słowami: „W mu-

---

*) Mat. do etn. Podhala, Nr. 696.

rowanej piwnicy", jeden zamieszczony po właściwym zbiorze pieśni i tańców podhalańskich, drugi wśród pieśni słowackich, znajdujących się na końcu zeszytu.

Na pieśniach i tańcach podhalańskich nie kończy się bowiem zawartość zeszytu. Tuż za właściwymi „śpiewami i tańcami ludu góralskiego" znajduje się jakby notatnik, zawierający ulubione naonczas arie i tańce, oraz kilka pieśni słowackich. Pośród owych melodyj popularnych widnieją dwie pieśni Procha „Młodzian za potokiem" i bardzo wtedy rozpowszechniona pieśń „Alpenhorn". Ponadto znajdujemy tu echa roku 1848 w pieśni „Schlachtengesang der Kroaten unter Ban Jelluchich". Prócz pieśni zamieszczono tu trzy krótkie preludy, „polonez grafa Ogińskiego" i „Walzer aus Robert de Diable".

Na samym końcu notuje Gołaszczciński 12 pieśni słowackich „Slavische Volkslieder fürs Fortepiano". Trudno określić, czy mamy do czynienia z odpisem czy opracowaniem pieśni słowackich, wyjętych z jakiegoś zbioru, czy też są to własnoręcznie przez Gołaszczińskiego zapisane pieśni ludowe słowackie. W każdym razie fakt zamieszczenia pieśni słowackich w tym zeszycie świadczy o zainteresowaniu się Gołaszczińskiego pieśnią ludową narodu sąsiedniego, bardzo blisko spokrewnioną z muzyką podhalańską.

Po przeglądnięciu i przestudiowaniu tego niewątpliwie cennego manuskryptu nasuwa się mimowoli pytanie, kim był ów Gołaszcziński i dla kogo pisał swe „śpiewy i tańce ludu góralskiego — na Pianoforte i Violin"? Są to pytania, na które odpowiedzi dać nie mogę i nawet nie staram się. Natomiast pozwalam sobie na wysnuwanie pewnych przypuszczeń opartych na samym manuskrypcie.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że Gołaszcziński sam melodie i pieśni tańców góralskich zapisał, jakkolwiek przyznaje się skromnie tylko do ułożenia na „Pianoforte i Violin". W każdym razie musiał to być muzyk znający grę na owych instrumentach, a nasuwa się przypuszczenie, że gra na organach nie była mu obcą, bo interesuje się preludiami. Posiada należyte wykształcenie muzyczne. Pismem nutowym posługuje się poprawnie, nie popełnia żadnych błędów z zakresu ortografii muzycznej, dość dobrze używa muzycznej nomenklatury. Interesuje się poza muzyką ludową muzyką artystyczną; w zeszycie spo-

tykamy utwory Procha, Meyerbeera, Ogińskiego, Rasmusena. Specjalnie interesuje się muzyką taneczną, albowiem pośród kompozycyj zapisanych pod koniec zeszytu zauważamy „mazurkę", polkę, poloneza, oraz dwa walce.

O ile chodzi o zapis muzyki góralskiej jest on bardzo wierny i dokładny. Pieśni i tańce zapisane są w tonacjach najczęściej na Podhalu używanych „z tonów D dur, A dur, D moll". Szereg melodyj podanych jest w tonacji lidyjskiej*), cały szereg posiada charakterystyczne dla Podhala $c^3$ w tonacji D dur**). Niezwykle dokładnie zaznaczone są również „przyozdobienia muzyczne" poszczególnych melodyj.

Niemniej dokładnie oddana jest gwara podhalańska. Gołaszcziński posiada pod tym względem nawet pewną wyższość nad Zejsznerem, który gwarę podhalańską upodabniał do języka literackiego. Gołaszcziński podaje gwarę przeważnie w jej czystej formie.

Pozatem zauważamy u niego znajomość języka niemieckiego i słowackiego.

Nieco obco brzmi samo nazwisko autora „Śpiewów i tańców", i nie można się oprzeć wrażeniu, że nazwisko to zostało zmienione z „Gołaszczyński' 'na „Gołaszcziński".

Mimo niewyjaśnienia całego szeregu kwestyj dotyczących dzieła i autora omawianego, uważam, że spełniłem swój obowiązek, zwracając uwagę na nieznany i nie wyzyskany dotychczas „najstarszy" zbiór „śpiewów i tańców ludu góralskiego pod Karpatami."

---

*Stanisław Wiechowicz*

## „SPRAWY WAŻNE"

### *(Na marginesie warszawskiego zjazdu śpiewaczego)*

Są w naszem życiu muzycznem zagadnienia, które się zwykło uważać za ważne, podstawowe i nieodkładalne. Jest tych zagadnień sporo, a między niemi znajduje się także i śpiewactwo,

*) 3 melodie.
**) 7 melodyj.

uznane przez ogół muzyków polskich za elementarny czynnik normalnego rozwoju kultury muzycznej kraju.

Wydawszy śpiewactwu patent na sprawę „ważną" i zakwalifikowawszy je do niezwłocznego załatwienia uznano w naszym światku muzycznym, że zrobiono wszystko, i że można już przenieść uwagę na inne zagadnienia, nie posiadające jeszcze takiego patentu ,ani takiego zakwalifikowania.

Taka wygodna rola instancji opinjodawczej, jakąśmy sami sobie nadali, nie wyłaniając równocześnie żadnych kadr wykonawczych, trwa już bardzo długo, zbyt w każdym razie długo, aby nie wywołać wreszcie odruchu zniecierpliwienia i nieco donioślejszego tonu w zapytaniu: czem się właściwie interesuje muzyk polski poza samym sobą?[1])

Sprawy, które chcę tutaj poruszyć dotyczą wyłącznie nas samych i są wyłącznie naszym, niepodzielnym a nieodwołalnym obowiązkiem. Na społeczeństwo nie można się tu oglądać, bo ono już działa, i to nie mało, nie może zresztą pełnić funkcyj, które, jak już powiedziałem, należą wyłącznie do nas.

Idzie mianowicie o to, aby muzycy przystąpili wreszcie do czynnego udziału w ruchu śpiewaczym, kierowali nim i czuli się odpowiedzialnymi za to, co się tam dzieje. Kategoryczność tego postulatu będę się starał wykazać w poniższych wywodach.

---

Odbył się w Warszawie ogólnopolski zjazd chórów pierwszej kategorji[2]).

Odkąd istnieje polska organizacja śpiewacka — a istnieje już około pięćdziesięciu lat — wszystkie zjazdy mają ten sam stereotypowy charakter i tę samą, niezbyt celową formę. Forma ta może mogła mieć częściowe usprawiedliwienie w warunkach przedwojennych, dziś nie ma go jednak żadną miarą. A pomimo to wszystko odbywa się po staremu. Są dwie przyczyny, które, zdaniem mojem na to wpływają: wadliwa ideologja — a obecnie właściwie zupełny jej brak — i odsuwanie się muzyków od czynnego i odpowiedzialnego udziału w tym ruchu.

---

[1]) Wyłoniła się wprawdzie aktywna kadra, która wzięła na siebie wiele obowiązków i wykonuje je z wielkim pożytkiem dla idei, jest ona jednak liczebnie zbyt nikła aby podołać wszystkiemu.

[2]) Pomijam rozmyślnie fakt udziału w zjeździe chórów polskich z zagranicy, ponieważ idzie mi tymczasem wyłącznie o chóry krajowe, a tamtemi należałoby się zająć oddzielnie.

Wadliwość ideologji polega na tem, że zamiast bezpośredniego celu wytyczono śpiewactwu cele pośrednie, okrężne, w których się błąkało od początku i do dziś się jeszcze błąka.

Śpiewactwo nie może mieć innego celu jak wyłącznie: p r a c ę  d l a  p o w s z e c h n e j,  n a r o d o w e j  k u l t u r y  m u z y c z n e j,  k t ó r e j  j e s t  n a t u r a l n y m  f u n d a m e n t e m  i  e l e m e n t a r z e m. W tem, i tylko w tem jest jego znaczenie społeczne, patriotyczne, obywatelskie i kulturalne. Naginanie śpiewactwa do celów innych równa się sprowadzaniu go z naturalnej drogi i paczeniu jego sensu oraz przeznaczenia [1]).

Jeżeli śpiewactwo nasze brnie po dziś dzień w niewłaściwym kierunku, zużywając nieprodukcyjnie swoje siły, to nie jest oczywiście winą owej zorganizowanej w związki, pełnej zapału i ofiarności stutysięcznej rzeszy śpiewaków polskich, ani ich kierowników organizacyjnych; jest to wyłączna wina tych, którzy powinni byli od początku zajmować miejsca kierowników ideowych i artystycznych w śpiewactwie — t. j. muzyków, — a którzy nie rozumiejąc tej pracy i nie doceniając jej doniosłości dla kultury muzycznej kraju wyraźnie od niej stronią. Za-

---

[1]) W Polsce, a ściślej mówiąc w b. zaborze pruskim śpiewactwo użyte było do podtrzymywania ducha narodowego przez pielęgnowanie m o w y polskiej za pomocą pieśni. Nie ważnem było wtedy co się śpiewa i jak się śpiewa, byle się śpiewało po polsku. Cel oczywiście najszczytniejszy i najszlachetniejszy, podyktowany głębokim i gorącym, choć nie najtrafniej pojmowanym patriotyzmem. (Objaw u nas dosyć zresztą częsty; w zapale uczuć, uważając, że każdy z nas jest zdolny do wszystkiego chętnie zamieniamy role i pełnimy, wprawdzie gorliwie ale źle, obce sobie funkcje, zamiast robić uczciwie a nie mniej gorliwie swoje). Nie rozumiejąc istoty śpiewactwa i jego funkcji w walce o byt narodowy wyznaczono mu pozycję, której mogło bronić tylko połowicznie. W tym samym mniej więcej czasie — może o dziesięć lat wcześniej — powstała i w Czechach organizacja śpiewacza. Czesi jednak rozumowali na tyle odmiennie od nas, że przystępując do pracy powiedzieli sobie: „że mamy śpiewać po czesku, to się rozumie samo przez się; zadanie nasze będzie więc polegało na tem, żeby to śpiewanie podnieść do jaknajwyższego poziomu i połączywszy w ten sposób piękne z pożytecznem stworzyć trwałe podwaliny narodowej kultury muzycznej". I dokonali z niczego tego, że pod względem powszechności i technicznego poziomu kultury muzynej górują dziś nawet nad Niemcami. A my, z naszem śpiewactwem po tylu latach błąkania się po obcych sobie terenach zostaliśmy właściwie na tem samem miejscu, tak, że dziś najlepiej będzie zacząć od początku, ale teraz już chyba we właściwym kierunku. Takie oto są rezultaty porównawcze dwóch różnie — uczuciowo i rzeczowo — pojmowanych patriotyzmów.

pewne, że idei nie można się nauczyć, nie można się jej obkuć z książki, jeśli brak komuś odpowiedniej do jej przyjęcia dyspozycji wewnętrznej. Ale na to, aby się przekonać czy się ma dyspozycję czy nie, nie ma innego sposobu jak zetknięcie się bezpośrednie z zagadnieniem. Najlepszą sposobnością do zetknięcia się z problemem śpiewactwa są wielkie zjazdy. I właśnie w Warszawie mieliśmy nadzieję, że takie zetknięcie nastąpi masowo. Tymczasem w Filharmonji, przeładowanej po brzegi śpiewakami, przybyłymi z najdalszych zakątków kraju i z zagranicy widać było tylko tych kilku muzyków, którzy mieli jakąś określoną funkcję w zjeździe — sędziowanie lub dyrygowanie (to ostatnie było bardzo rzadkim wypadkiem jeśli idzie o muzyków zawodowych; dyrygowali przeważnie amatorzy i kilku nauczycieli). Również na zebraniach i obradach, odbywających się częściowo w Konserwatorjum, nie było przedstawicieli świata muzycznego. To wyniosłe odosobnienie w stosunku do śpiewactwa akcentuje nasz świat muzyczny od samego początku. Skutek jest taki, że śpiewactwo nie wie dziś samo czem jest; społecznicy nie bardzo wiedzą co z niem zrobić, organizacją rozrywkowo-piknikową samo oczywiście nie chce być, a muzycy się niem nie interesują, tolerując je najwyżej pobłażliwie, a z daleka. W takich warunkach staje się z konieczności jakąś hermetyczną sektą, o niewiadomych bliżej celach i zadaniach i o niezrozumiałych praktykach (zjazdy, zawody, repertuar — ach, ten repertuar!) A masa jego jest wielka — stutysięczna — i garnie się do śpiewu naprzekór wszystkiemu. Jeżeli ją nadal zostawimy bez wodza i bez konkretnego programu nie rozleci się wprawdzie, bo jest już zbyt wielką siłą, ale pójdzie w bok i w czyichś sprytnych rękach przerodzi się w zupełnie co innego. Wypuścimy wtedy po raz drugi własnowolnie z rąk najskuteczniejszy czynnik organicznego i powszechnego rozwoju kultury muzycznej w kraju [1]).

---

[1]) Narazie trzyma się niby przy muzyce jakąś namiastką programu, pełnego dziwacznych a pustych frazesów o pieśni rodzimej, o czci i miłości dla niej, o arce przymierza (ta wypływa najczęściej!), o złych ludziach, co pieśni nie znają, o podtrzymywaniu ducha narodowego w zagrożonych miejscach (owszem, owszem, ale to się nie tak robi), o uszlachetnieniu człowieka (widać to szczególnie na zawodach!) i t. d. Frazesów tych młodzież dzisiejsza oczywiście nie rozumie i nie słucha .Czas więc te bajeczki dla niedorozwiniętych umysłowo dzieci zastąpić celowym i konkretnym programem.

Brak muzyków w organizacji — mam oczywiście na myśli muzyków z odpowiedniemi walorami społecznemi i artystycznemi, szerokością horyzontów i pełnią kwalifikacyj fachowych — brak takich muzyków doprowadził w śpiewactwie do charakterystycznego przerostu formy nad treścią, do usztywnienia pojęć i zastygnięcia w rutynie. Strona administracyjno-organizacyjna wzięła przewagę nad artystyczną i doprowadziła rzecz w wielu wypadkach do absurdu.

Czy nie jest bowiem absurdem fakt, że stutysięczna rzesza śpiewaków nie może wyłonić ze siebie zespołu, nadającego się do wykonania wielkiego repertuaru estradowego — kantat, oratoriów? Na tę liczbę śpiewaków zespołów tego rodzaju powinno być przecież mnóstwo. Jedne Katowice z ich świetnem „Ogniwem", pracującem zresztą oględnie jeśli idzie o wysiłek (bo nie poziom, który jest zawsze pierwszorzędny) — to chyba za mało. No i Lwów. Warszawa nie ma takiego zespołu .A te, które się silą na większy repertuar nie mają bynajmniej stołecznego poziomu. Nie wiadomo z czyjej winy! Nasuwa się więc nieodparcie pytanie: Co te wszystkie chóry robią? Śpiewają podobno piosenki. Ale jakie, komu i poco? Czy jest specjalna jakaś publiczność, która to lubi i zapełnia sale koncertowe — o czem my nie wiemy? Czy mamy wobec tego wysoką kulturę drobnej formy chóralnej w twórczości i odtwórczości? Czy może popularna, użytkowa pieśń chóralna stoi u nas wysoko? Zdaje się, że tego dotąd nikt nie zauważył. A może chóry uprawiają drobną, łatwą pieśń dla swoich własnych, wewnętrznych, liedertaflowych — że tak powiem, — potrzeb, może śpiewają te pieśni na swoich wycieczkach i zabawach? Owszem, śpiewają, ale zakazane szlagiery, fałszywie i z jeszcze bardziej fałszywym akompanjamentem mandoliny albo gitary, a jako ustępstwo na rzecz poważnej sztuki „Góralu, czy ci nie żal"! z tak zwanem „dobieraniem" drugiego głosu.

Drugim absurdem jest przeżyta i skamieniała forma zjazdów oraz obiegowe poglądy na ich znaczenie.

Jeżeli przyjmiemy jedyny z punktu widzenia potrzeb naszej kultury racjonalny pogląd, że śpiewactwo jest tylko i wyłącznie organizacją artystyczno-muzyczną, i jako takie powinno być integralną częścią ruchu muzycznego kraju, to w konsekwencji wypadnie nam się zgodzić, że zadaniem jego jest służenie kulturze muzycznej i branie czynnego udziału w jej krzewieniu.

Wyniknie z tego dalej, że wielkie zjazdy śpiewacze winny być wielkiemi manifestacjami muzycznemi danego miasta, kraju czy narodu[1]), bo śpiew jest przecież tylko jedną z licznych odmian muzykowania a przez to jest dla muzyki tak ważny, że łatwo się daje upowszechnić. Tymczasem, tak jak jest, dzisiaj, zjazdy są tylko prywatną, towarzyską imprezą śpiewaków o charakterze majówki czy wycieczki krajoznawczej, z urozmaiconym programem, obejmującym także śpiewanie o nagrody lub punkty. Repertuar tych popisów jest bardzo problematyczny, a poziom wykonawczy również. Ostatni zjazd warszawski pod tym względem bynajmniej na korzyść się nie wyróżnił, — raczej przeciwnie, bo dyrygenci mieli tym razem wolną rękę w wyborze pieśni. To też skorzystali z tego w całej pełni i dali wyrazisty przegląd swoich kwalifikacyj oraz smaku. Czy tego rodzaju imprezy mogą obchodzić kogokolwiek poza uczestnikami — i czy jest wogóle jakikolwiek z nich pożytek?

W dotychczasowej praktyce główną treścią zjazdów są zawody z wyznaczoną zwykle wspólną pieśnią konkursową. (Jeżeli pieśni takiej nie ma — jak ostatnio w Warszawie — zawody tracą wszelki sens, bo nie są właściwie zawodami). System zawodów jest bezwątpienia bardzo pożyteczny jako sposób podnoszenia sprawności wykonawczej i poziomu chórów, lecz nie może być traktowany inaczej, niż jako czysto wewnętrzny środek techniczny. Ostatecznym, jedynym i głównym celem pracy chórów zawody być nie mogą, nie o rekordy bowiem idzie, lecz o stały, i z każdym dniem pogłębiający się powszechny wy-

---

[1]) W tem miejscu musimy sobie znów przypomnieć co na ten temat myślą inni i jak postępują. W r. 1929 był w Poznaniu słowiański zjazd śpiewaczy. Czesi uzależnili swój udział od tego, że będą mieli wyłącznie dla siebie cały wieczór i orkiestrę symfoniczną do dyspozycji a także teatr na jedno popołudnie. Przyjechało wówczas 500 czy 800 śpiewaków, którzy nie stanęli do indywidualno-zespołowych popisów lecz wspólnie, pod kierownictwem coraz to innych dyrygentów zaprezentowali swój istotnie wspaniały dorobek w twórczości i poziomie wykonawczym. Wykonali oni wówczas co najcenniejsze pozycje z ich bogatej literatury chóralnej w zakresie wielkich form z orkiestrą od klasyków do najwspółcześniejszych kompozytorów. Poza tem w operze wykonali udramatyzowane oratorium, nie pamiętam już dziś czyje, wyłącznie swojemi siłami solistycznemi i chóralnemi, z miejscową orkiestrą. Tak oni pojmują znaczenie śpiewactwa i jego obowiązki wobec kultury muzycznej swego kraju!

siłek artystyczny, pozostający w ścisłym związku i porozumieniu z ogólnym ruchem muzycznym kraju i ruchowi temu na usługi oddany. W każdym razie w programach wielkich zjazdów nie powinno się udzielać aż tyle miejsca dla popisu indywidualnych ambicyj, jak się to dotąd praktykowało. Można najwyżej — uwzględniając instynkty zapaśnicze mas — dopuścić do walki elitę chórów, mistrzów poszczególnych związków, wyeliminowanych na wewnętrznych zawodach lokalnych. Czy jednak nie szkoda wysiłku tych najlepszych zespołów do tak próżnej zabawy, jak walka o punkty, o złudne pierwszeństwo, które zresztą w kategorjach najwyższych jest już rzeczą zupełnie nie istotną, a prawie zawsze przypadkową. Na wielkich zjazdach chóry powinny dawać maximum bezimiennego wysiłku na dowód, że rozumieją ideę, której służą, że są karne, sprawne i przydatne do zbiorowej pracy, a głównie, że posiadają przymiot w sztuce najważniejszy — nie mniej zresztą jak w życiu wogóle: bezinteresowność.

Powtarzam: Praca śpiewactwa w dotychczasowej formie i założeniu jest z punktu widzenia potrzeb muzycznych nieproduktywna i błędna. Pochodzi to stąd, że decydujące i ostatnie słowo w pracach tej organizacji nie należy do muzyka. A tylko do niego powinno należeć. Decydują przeważnie względy uboczne, techniczno-organizacyjne, tradycja i różne inne siły wyższe, które są przeważnie bardzo konserwatywne. Nie można oczywiście zapominać, że wielu poczynaniom stoi na przeszkodzie chroniczny brak środków materjalnych, co oczywiście niweczy najpiękniejsze nieraz plany. Gdybyż choć te plany były! Wtedy jeśli nie w całości, to choć drobna część z nich dałaby się zawsze zrealizować. Planów jednak żadnych niema, tak jak niema świadomości celów, kierunku i metod pracy. Wszystko się załatwia tymczasowo, drobnemi dawkami — byle do jutra, w myśl przekonania, że niema nic trwalszego nad prowizorjum — albo się nie załatwia wcale. Taki stan rzeczy jest świadectwem zupełnej niemocy, degeneracji i zapowiedzią rozpadu.

---

Czy muzyka polska, mając wszystko jeszcze przed sobą, może sobie pozwalać na lekceważenie i odrzucanie tak wielkich źródeł siły i odrodzenia, jakie tkwią zawsze w zorganizowanej, dobrze prowadzonej i żywą ideą owianej masie? Czy muzyk

polski, przechodzący obojętnie koło tej masy, spragnionej idei twórczej i autorytatywnego kierownictwa, i nie widzący w niej nic dla siebie godnego uwagi, czy muzyk taki może być dziś sam z kolei godny uwagi, o ile swego wyniosłego odosobnienia nie kompensuje tak dalece oryginalną i intensywną twórczością, lub podobną działalnością na innym odcinku, że to wymaga kategorycznie odosobnienia dla koncentracji wszystkich jego sił i uwagi?

Nie będę chyba posądzony o stronniczość ani krótkowzroczność jeśli powiem, że średnia i młoda twórczość nasza nie odznacza się dziś ani oryginalnością, ani rozmachem [1]. (O najmłodszej nic nie wiem; podobno są jakieś orlęta).

Panuje raczej wygodny, w miarę modernizujący eklektyzm i oszczędzanie wysiłku. Nie są to znamiona charakterystyczne dla wybitnych indywidualności, ani wielkich, twórczych okresów, przeciwnie — temi cechami odznaczają się właśnie okresy przejściowe, które zresztą nie są niczem innem, jak zupełnie naturalnym, nieuniknionym i pożytecznym przejawem organicznych procesów życiowych zbiorowości ludzkiej. Przyroda uregulowała życie w ten sposób, że po dniu następuje noc, a po wysiłku osłabienie. Ta naturalna cykliczność jest prawem, którego znaczenia, celowości i pożytku widocznie nie rozumiemy, a przynajmniej niedostatecznie sobie je uświadamiamy, skoro do tak ważnych właśnie okresów jak przejściowe, nie umiemy ustosunkować się pozytywnie i wyciągnąć z nich odpowiednie wnioski.

Okresy przejściowe w łańcuchu rozwojowym mają znaczenie wyrównawczo-przygotowawcze w stosunku do tego, co było i co ma nastąpić, a znamionuje je charakterystyczne przesunięcie punktu ciężkości z jednostek na m a s ę, z twórców na odbiorców. Tego wymaga rozwój kultury, który polega przecież nie tylko na wytwarzania wartości przez jednostki twórcze, ale także na przyswajaniu i wchłanianiu ich przez ogół. Tylko w tych warunkach można mówić o prawdziwym postępie kulturalnym. Jednostki twórcze wyprzedzają zwykle swój czas. Masa nie jest w stanie bezpośrednio za niemi nadążać. Wytwarza się więc dystans, który dla zharmonizowania postępu kultury powinien być

---

[1] Jest to zresztą objaw powszechny. Nie tylko Polska żyje w okresie jałowości i wyczerpania twórczego, bo cały świat — i nie tylko w muzyce, bo wogóle w sztuce i wielu innych dziedzinach, wyjąwszy sport i technikę.

wyrównany. Na to wyrównanie nastaje właśnie czas wtedy, kiedy zgodnie z przyrodzonem prawem po okresie wysiłku następuje osłabienie i zanik wybitnych indywidualności. Wtedy jest czas na aktywność masy, która przyswajając sobie wartości bierze w ten sposób udział w rozwoju, jaki torują ludzkości jednostki przodujące.

Na tem polegałoby znaczenie wyrównawcze okresów przejściowych. A znów ich rola przygotowawcza wyraża się w tem, że po przeprowadzeniu procesu przyswajania, wchłaniania i rozpowszechniania wartości otwiera się tem samem pole do tworzenia nowych i ich kolejnego znów wchłaniania.

W procesie asymilacji wartości wielką rolę odgrywają talenty epigoniczne, które twórczością swą, komentującą niejako mistrzów oryginalnych popularyzują nowe zdobycze i ułatwiają ich zrozumienie. Epigoni więc z punktu widzenia historycznego są niezmiernie ważnem ogniwem rozwojowem i bynajmniej na lekceważenie nie zasługują. Ich działalność jest tem użyteczniejsza i głębsza im bardziej zdają sobie sprawę z charakteru i roli swej twórczości, warunków chwili oraz obowiązków z tego wszystkiego dla nich wypływających.

Dziś bezwarunkowo żyjemy w okresie przejściowym. Nie wyciągamy z tego jednak dla siebie żadnych wniosków, bo z roli przejściowców niedostatecznie sobie zdajemy sprawę. Nie staramy się również wniknąć w warunki w jakich żyjemy i wyczuć potrzeby chwili. Uporczywie nie dostrzegamy tego, co jest jaskrawym znakiem czasu: m a s y, w stosunku do której mamy przecież tyle zaległości i tyle zobowiązań. Kiedyż je nadrobimy jeśli nie teraz właśnie? A tymczasem horyzont naszego światka muzycznego jest ciągle tak mały, wąski i ciasny, że nie przekracza kręgu osobistych ambicyjek i na ich tle wynikłych konfliktów. S p r a w y m u z y c z n e w P o l s c e t o s ą c i ą g l e j e s z c z e s p r a w y p e r s o n a l n e a n i e i d e o w e, i dlatego, myśląc o przyszłych losach naszej kultury muzycznej nie można się oprzeć pesymizmowi, wobec takiego bowiem nastawienia każde rzeczowe podejście do sprawy musi być zgóry zdane na niepowodzenie.

I nie widać nic, coby temu stanowi przeciwdziałać mogło i chciało; nie widać niezależnej myśli, którąby ponad osobami i koterjami sięgała do sedna rzeczy; — nie widać śmiałej inicjatywy ani planów ambitnych, odpowiadających godności i możli-

wościom wielkiego narodu, a przymierzanych nie do tego czy owego kandydata na dobre stanowisko, lecz do Polski całej i olbrzymich jej potrzeb; — nie widać skoncentrowanej woli do pracy w określonym kierunku (choć rozproszoną, sobiepańską gdzieniegdzie zauważyć można); — nie widać autorytatywnego i odpowiedzialnego ośrodka dyspozycji, i wreszcie określonego ustosunkowania się władz najwyższych do spraw kultury muzycznej.

Kultura muzyczna kraju nie jest prywatną sprawą muzyków ani tembardziej kwestją indywidualnego upodobania jednostek decydujących. Jest to sprawa publiczna, i co najmniej równie doniosła, jak każde inne zagadnienie kulturalne. Bilans jej nie jest obojętnym dla całokształtu życia kraju i dlatego winna być poważnie — w znacznie większym niż dotychczas stopniu uwzględniana w planach naszej gospodarki narodowej. Inaczej jest to marnotrawienie olbrzymiego bogactwa naturalnego kraju. A dla takiej gospodarki nie ma dziś w świecie miejsca [1].

---

*Prof. dr. Tadeusz Zieliński*

## JAN KIEPURA A MY

### I

Pojechałem niedawno do jednego przyjaciela, którego nie widziałem już od kilkunastu lat. Ogromnie byłem uradowany z tych odwiedzin, ile że spotkałem go w dobrem zdrowiu i wogóle w najbardziej kwitnącym stanie. On też był widocznie uradowany i natychmiast kazał pokojówce przynieść wina — przy kielichu jakoś się najlepiej odnawia starą, ale nie rdzawą przyjaźń.

---

[1]) P. S. Poruszyłem jedną ze spraw „ważnych" — śpiewactwo — a jest ich przecież legjon. Traktować każdą oddzielnie byłoby rozbijaniem całości i gubieniem się w szczegółach. Trzeba je więc ująć łącznie. Ale z tego nieuniknienie wyłoni się postulat „programu", którym wreszcie chyba będziemy musieli się zająć, aby przerwać kompromitujący bezwład i obojętność.

Jakoż rychło przyniesiono wino. Patrzę machinalnie na etykietę: „Złota reneta" — butelka takiej u Kuryluka kosztuje dwa złote z czemś. Zmartwiło to mię nieco. Oczywiście nie o gatunek wina mi chodziło i tem bardziej nie o jego cenę — co to w porównaniu z radością zobaczenia starego przyjaciela! Wiedziałem jednak, że ten przyjaciel ma w swej piwnicy sporo butelek szlachetnego węgrzyna, te więc chowa dla dostojniejszych gości, a na cześć moich odwiedzin wystarczy i „Złota reneta"?

...Przepraszam najuprzejmiej: to, co przed chwilą opowiedziałem, w rzeczywistości nie zdarzyło się nigdy. Jest to znane z retoryki *exemplum fictum*. A w jakim celu je przytoczyłem tutaj, o tem czytelnik się dowie, jeżeli będzie miał cierpliwość przyczytać ten artykuł do końca.

## II

Jan Kiepura zawitał do nas. Obiecał swój występ w dwuch operach, „Tosce" i „Rigoletto". Nie lubię Pucciniego, natomiast uwielbiam Verdiego; oczywiście wybrałem drugą. Jej wykonanie prowadziło mię od zachwytu do zachwytu, tembardziej, że i wogóle obsada była świetna włącznie z orkiestrą i jej dyrygentem. Tak doszliśmy do szczytowego aktu trzeciego.

Muszę tu sobie pozwolić na maleńkę dygresję. Należę do tych, może nie bardzo licznych słuchaczy oper, — dajmy na to, laików — dla których pełnia rozkoszy uzależniona jest od harmonji muzyki z treścią i wykonaniem — i wiem, że co do drugiego punktu jestem w niezgodzie z przytłaczającą większością naszej publiczności, dla której głównem jest wykonanie, poza niem w znacznej odległości idzie muzyka, treść natomiast jest rzeczą zupełnie obojętną. Na to niema rady: wiem pomimo to, że słuszność mam ja. Otóż pod względem tej pełni oczekiwałem od wystawienia 6 lipca największego zadowolenia; w niem bowiem czary wykonania i muzyki miały stać na równej wysokości z czarami treści. „Rigoletto" bowiem jest owiany duchem Wiktora Hugo, tak samo jak „Traviata" duchem uzdrowiciela Francji Dumasa-syna; stąd wyższość tych dwuch oper nad głupim co do treści „Trubadurem" i też nie bardzo mądrą, chociaż z punktu widzenia muzycznego jeszcze wyżej stojącą „Aidą". A duch Wiktora Hugo — jest to, co do idei, duch p o ś w i ę c e n i a, *dévouement* (proszę przypomnieć sobie Qua-

simodo, Gilliatt'a, Jean Valjean'a), co do formy zaś, duch a n t y t e z y. W tym trzecim akcie mamy rozkwit tego ducha w obu swych przejawach: poświęcenie Blanki — doprawdy wolę tu widzieć postaci genjalnego pierwowzoru, niż włoskiej przeróbki, chociaż po swojemu niezłej — zwalcza klątwę starego szlachcica, król-lekkoduch Franciszek jest uratowany w tej samej chwili, kiedy najmniej na to zasługuje. To jest antyteza zasadnicza. Potęguje ją antyteza drugorzędna, ale jeszcze bardziej naoczna i dlatego jeszcze bardziej efektowna: król-lekkoduch śpiewa swoje *Souvent femme varie* właśnie w tej chwili, kiedy Blanka poświęca dlań swe młode, piękne życie — właśnie w tej chwili, kiedy on sam, mężczyzna, ją zdradza.

## III

I tu się zaczyna mój ból.

Wszedł nieopatrzny król, czy książę, do spelunki zbójeckiej, w której czeka nań umówiona przez zbója z demonicznym trefnisiem śmierć. Nie myśli o niej; nie myśli też o uwiedzionej przez siebie Blance, od której już otrzymał to, czego jedynie pragnął; myśli o nowej rozkoszy, którą mu obiecuje *bella figlia dell'amor*, tancerka uliczna, siostra zbója. W oczekiwaniu tej rozkoszy nuci piosenkę... nie bądźmy pedantami, swego potomka, *la donna é mobile*. Dla czego właśnie tę? Ot, tak sobie; nici tajemne wiąże nie on, lecz Przeznaczenie. To ono z niej korzysta dla swej podwójnej antytezy, o której mówiłem wyżej; to ono urządza tak, że tę niesprawiedliwą wobec kobiety piosenkę słyszą Blanka i jej ojciec, przez co się wzmacnia zgryzota tamtej i mściwe oburzenie tego; to ono sprawia, że kiedy po nocy — nocy okropnej — bezwiednie ocalony lekkoduch porzuca spelunkę taniej rozkoszy, nucąc — znowu, tak sobie — tę samą piosenkę, to ona, zatopionemu w innej rozkoszy, rozkoszy zemsty, potworowi zadaje śmiertelny cios, dowodząc mu, że jego zemsta została mu wyrwana z rąk, że jego sztylet chybił celu, omijając jego krzywdziciela i godząc... w kogo? O tem się też niebawem dowie.

Widzę tu coprawda uśmiech pogardliwy na ustach wielu. „I to pana przejmuje? Jest to przecie przestarzały romantyzm; dla nas nie ma tu nic prócz ładnej muzyki, którą słyszymy z przyjemnością, tembardziej, kiedy bywa wykonana przez pierwszo-

rzędnego śpiewaka". — Nie, nie, moi państwo, mylicie się: ten romantyzm nie jest przestarzały, należy on do tego „wiecznego piękna", w które nigdy nie powinniśmy tracić wiary; przestarzałym jest natomiast wasz sceptyczny uśmiech. Przypomnijmy sobie chociażby Dziewicę Orleańską; zdawało się, że ten romantyzm został zabity szyderczym uśmiechem Woltera; i kto zwyciężył?"

## IV

I tu — powtarzam — zaczyna się mój żal.

Jak widać z tego, co powiedziałem, piosenka o zmienności kobiet powinna być traktowana z wielką dyskrecją: nie należy zapominać o jej roli w organiźmie opery, jako tragedji poświęcenia. Król śpiewa ją w tem miejscu raz; powtarzanie jej w t e m m i e j s c u dwukrotnie i trzykrotnie — niszczy to jej znaczenie, powoduje jej wyrastanie z owego organizmu, robi wrażenie, jak gdyby u człowieka się podwoiła i potroiła prawa ręka. Było to więc uchybienie wobec i Verdiego i Wiktora Hugo...

Tu jednak widzę już nie uśmiech pogardy, lecz wręcz znaki oburzenia. Czyśmy tu przyszli dla tego włocha, dla tego francuza? Nie, i stokroć nie! Przyszliśmy w y ł ą c z n i e dla naszego Kiepury, chcieliśmy powitać w jego osobie wielkiego rodaka! I dlatego słusznie zrobiliśmy mu owację właśnie w tem miejscu, miejscu jego popisowej, brawurowej arji, wcale nie dbając o jej rolę w jakimś tam organiźmie tej włosko-francuskiej opery. I kto tego nie odczuwa...

Przepraszam znowu, ale *anch'io sono — polacco.* Odczuwam to tak samo, jak i wy. I jeżeli przeciw czemu protestuję, to tylko przeciw tej waszej wyłączności. Wielki jest Kiepura jako artysta, zgadzam się z tem nie tylko chętnie, ale i z radością i dumą. Ale jeszcze większi są — temu on sam nie zaprzeczy, gdyż przez takie zaprzeczenie ubliżyłby własnej wielkości — Verdi i Wiktor Hugo; i jeszcze większą od obu jest idea, której obaj służyli, idea poświęcenia, wcielona tym razem w centralnej postaci tragedji, w postaci Blanki. I niema wielkości większej nad tę, którą daje służba wielkiej idei. Umarł Verdi, umarł Wiktor Hugo; umrze — oby jaknajpóźniej — i Jan Kiepura; ale Blanka z jej „białą" ponad śnieg duszą nie umarła. Żyje i będzie żyła, póki człowiek będzie człowiekiem.

## V

Ten mój żal więc świadczy nie o obniżeniu przeze mnie, lecz przeciwnie o wywyższeniu genjuszu naszego wspólnego ulubieńca.

Zresztą, gdyby kto mi odrzekł, że mam rację we wszystkich innych wypadkach oprócz tego jednego, jako całkiem wyjątkowego, temubym odpowiedział, że właśnie w tym wyjątkowym wypadku mam wyjątkową rację. Także i wskutek jednej, też wyjątkowej zewnętrznej osobliwości tego widowiska. Przecie było zgóry wiadome, że nasz bohater po operze obdarzy nas, on sam jeden, jeszcze szeregiem innych pieśni i aryj ze swego bogatego repertuaru; w nich on więc wystąpi już nie jako książę mantuański, lecz jako śpiewak estradowy... Gdyby więc publiczność w tym szeregu zażądała dwukrotnego i trzykrotnego powtórzenia arji *La donna é mobile — klaskałbym i szalałbym na równi ze wszystkimi.*

Wolałbym nawet to od *mamma mia* i jeszcze czegoś. Wogóle o tych dodatkach mówić nie będę; tyle tylko, że nie zwiększyły one uroku poprzedzającego widowiska. Najlepsza była miła, rzeczywiście wyjątkowa zapowiedź: „a reszta na placu".

Wyszedłem na plac. Tam tłumy; to są ci, których nie stać było na wygórowane ceny — mówię to bez wszelkiej nagany — w teatrze, albo też ci, którzy już nie mogli dostać biletu. Imponujący, powiem więcej — zachwycający, wzruszający widok! Tłumy, tłumy: sprowadziła je miłość, radość, duma. Chętniebym i sam pozostał, żeby się stać ich cząstką. Ale pora jest późna, a mój wiek wymaga pewnych względów — inaczej dzień następny przepadnie dla pracy. A więc taksówka, i do domu.

## VI

O tem, co się działo na placu, dowiedziałem się nazajutrz z dzienników; jednakowoż muszę pomówić i o tem, gdyż i tu nie obeszło się bez domieszki żalu. Cytuję dosłownie:

„Z tłumu padają pod adresem Kiepury pojedyńcze żądania i prośby. „Lohengrin!" — krzyczy ktoś. „Nie mogę, zapomniałem" — reaguje żywo Kiepura. — Zaśpiewam: „Brunetki, blondynki". Ogólna radość. Potem idzie „Kocham wszystkie kobiety". Kończę cytatę.

„Zapomniałem"? Nie wierzę: nie zapomina mistrz taki. Ale „nie mogę" — to co innego; temu wierzyć muszę. A skoro zamiast Lohengrina proponuje sam „Brunetki, blondynki", to i przyczyna tego „nie mogę" jest jasna. Brzmi ona mniej więcej tak: „Czy dla was mam wzniecić święty płomień z Monsalwatu? Nie, nie mogę; nie zrozumiecie. Zachowam go dla Berlina, Lipska, Monachjum; a wam, moi kochani warszawiacy, wystarczą i „Blondynki, brunetki". I nie omylił się: „radość ogólna".

Ach, gdyby rzeczywiście spełnił pojedyńcze żądanie owego „ktoś", który krzyknął „Lohengrin?" — niech pozwoli, żebym mu „nieznajomemu, dalekiemu" uścisnął przez tłumy rękę... tobym poczuł żywą skruchę, że mnie tam nie było. Pieśń o Monsalwacie, wykonana przez Jana Kiepurę — doprawdy, oddałbym za nią następny dzień pracy. Ale zamiast niej — „Blondynki, brunetki"? — Nie, powiedziałem sobie, lepiej, że mnie tam nie było.

„Blondynki, brunetki" — „Kocham wszystkie kobietki" — i „Złote renetki.

## VII

„Kocham wszystkie kobiety"... znam przecie tę piosenkę z filmu pod tym tytułem. Tytuł nie wróżył nic dobrego, poszedłem jednak, gdyż chciałem usłyszeć naszego Kiepurę. Ot, taka sobie, piosenka głupia, kabaretowa; tam zresztą jest ona na miejscu, gdyż cała rzecz dzieje się w kabarecie. I gdyby nie Kiepura, tobym nie poszedł: na kabaret, jak i na brydża, nie mam czasu. Ale i tak żałowałem, że nasz mistrz zaprząta sobie głowę taką tandetą. No, dajmy na to: tam ona była na miejscu. Ale żeby i tu, kiedy Warszawa święci odwiedziny ulubionego syna Polski? Czy godzi się traktować ją Złotą Renetą?

Jeszcze jedna cytata: „Ktoś z tłumu proponuje nieśmiało: „Ajajaj" — „Ajajaj" umarło!" — energicznie odpiera Kiepura". — Co to za „ajajaj", tego, wyznam otwarcie nie wiem; z nieśmiałości propozycji jednak, jako też z energji odporu wnioskuję, że musi to być coś o kilka stopni gorszego. Umarło — i dobrze zrobiło. Kół osinowy na jego grób, i niechby doń jaknajrychlej zabrało i „wszystkie kobiety" i pozostałą tandetę, niegodną głosu i talentu Jana Kiepury.

## VIII

I czyżby rzeczywiście było tak źle?

Jest źle, ani słowa; ale żeby w takim stopniu? Przecież pieśń o Monsalwacie, to znaczy, o „wielkim świętym Graalu", nie jest nam tak bardzo obca: nie uląkł się jej nasz W. Berent, kiedy ją wprowadził do swoich bardzo znanych i lubianych „Żywych kamieni". Miło mi jest także przy tej sposobności wymienić raz jeszcze naszego Dołżyckiego, który na swój benefis wybrał nie jakąś popularną sztukę tandetną, lecz „Tannhäusera"; teatr pomimo to był pełny. To też, kiedy znalazłem jego nazwisko wśród kandydatów na dzierżawców naszej opery, czyniłem pocichu śluby na jego intencję; jego nazwisko wydawało mi się rękojmią szlachetnego repertuaru. Los nie sprzyjał nam obu; zresztą, i zwycięzca nie daje powodu do rozpaczy, jeżeli tylko spełni to, co zapowiedział.

Nie, nie jest tak bardzo źle; ale że jest źle, o tem też wątpić nie wypada. Pamiętam swoją rozmowę z dostojnym poprzednikiem niniejszego dostojnego ambasadora Rzeszy niemieckiej, który, będąc wówczas tylko posłem, pomimo niebardzo pocieszających w tych latach stosunków swojej ojczyzny do nas, żywił jednak dla nas szczerą życzliwość: „Polacy, — powiedział, — powinni się jednak starać, jeżeli chcą zachować sławę narodu muzykalnego." To „zachować" było powiedzianie, przypuszczam, raczej z grzeczności, właściwie bowiem chodziło i chodzi nietyle o zachowanie, ile o zdobycie, lub w najlepszym razie, o zdobycie z powrotem tej sławy.

Powtarzam: jest źle, ale nie w takim stopniu, żeby naprawa nie była możliwa.

## IX

Jako człowiek, względnie nieźle obeznany ze stanem muzykalności w innych krajach, staram się brać udział w tej walce o jego naprawę u nas w Polsce — mniej więcej w myśl smutnej pieśni ukraińskiej:

U susida chata biła,
U susida żynka myła,
A u mene...

To znaczy, piszę i piszę, gdzie tylko znajdę sposobność. Tak więc i w „Muzyce Polskiej" napisałem artykuł p. t. „Społeczeństwo a muzyka w starożytności" (1936 zesz. II), do którego niniejszy jest poniekąd ilustracją. Będę pisał i nadal; uważam to za swój obowiązek obywatelski.

Ale co znaczy moje słabe pióro w porównaniu z potężnym głosem Jana Kiepury? Co znaczą te w najlepszym razie setki moich czytelników w porównaniu z tysiącznemi tłumami jego słuchaczy? Gdyby przed takim tłumem swym czarującym głosem zaśpiewał ową pieśń, o który prosił go „pojedyńczy głos"! — Nie zrozumianoby go. — Tłum w swej całości — zapewne nie, ale czy w tym tłumie nie znalazłaby się garstka wybranych, której by jednak oświetlił duszę ów promień z Monsalwatu? któraby potem nam dopomogła w naszej walce o naprawę naszego stanu muzycznego? Czy genjusz ma tylko dogadzać gustowi publiczności? Nie jest powołany do tego, żeby być jej wychowawcą?

Stanowczo twierdzę: jest do tego powołany. I sądzę, że przez to twierdzenie, stosując je do Jana Kiepury, składam mu większy hołd, niż ci, którzy mu hucznemi oklaskami dziękowali za jego „Złotą renetę".

Opuścił nas teraz — boję się, że nadługo. Opuszczając, prosił, aby „gdy będziemy nieraz słyszeć piosenki, śpiewane przez niego w radjo po francusku, niemiecku, czy włosku pamiętali, że w tych obcych słowach śpiewa jego polska dusza". Oczywiście, spełnimy tę piękną i rzewną prośbę. Ze swojej strony będziemy mu życzyli, żeby mógł to robić jak najczęściej i najdłużej — i może mu wpiszemy do jego imiennika słowa naszego największego wieszcza:

„Lećmy — i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu!"

---

Ś. P. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

## PIEŚNIARZ I KRYTYK-GENTLEMAN

Stanisław Niewiadomski nie żyje...

Tak trudno pogodzić się z tą myślą, tym bardziej, że nie było koncertu, ważniejszej sprawy muzycznej, zebrania, konferencji na tematy artystyczno-kulturalne, żebyśmy nie czuli wyraźnie obecności Stanisława Niewiadomskiego, jego mądrej i trafnej rady, fachowej oceny.

Stanisław Niewiadomski przyjechał ze Lwowa w roku 1919-ym i od tej

chwili nieomal do ostatniego dnia swego życia był w stolicy, pracując niezmordowanie: nie tylko nad podniesieniem ducha i atmosfery muzycznej na gruncie warszawskim, ale ogarniał i docierał swą niespożytą energją do najbardziej artystycznie zaniedbanych ośrodków i zakątków naszego kraju.

Jako świetny felietonista umieszczał prof. Niewiadomski aktualne i interesujące artykuły w wielu pismach, jego prelekcje i odczyty w Radio, w Filharmonii, czy Operze cieszyły się zawsze dużą sympatją i ogólnym uznaniem.

Stanisława Niewiadomskiego zajmowało życie muzyczne we wszelkich jego przejawach, cieniach i rozkwitach. Miał o wszystkich, dotyczących tego życia kwestjach swój własny, oryginalny i wyrobiony sąd. Zagadnienia artystyczno-muzyczne i ściśle związane z nimi sprawy ogólne społeczno-kulturalne obchodziły Zmarłego gorąco i serdecznie. Bezinteresowny i uczynny — był zawsze gotów do udzielenia rad i pomocy, czerpiąc z nieprzebranej skarbnicy swej wielkiej wiedzy i wieloletniego doświadczenia. Stanisław Niewiadomski pracował do końca swego długiego, bo prawie 80-letniego życia. Pracował intensywnie nad sobą i dla innych. Wytrwale, z pogodną życzliwością i wyrozumiałością.

Pisząc tych parę słów o tym zacnym i światłym człowieku, trudno mi opanować wzruszenie. Tyle serdecznych i ciepłych wspomnień przychodzi na myśl. Ś. p. Stanisław Niewiadomski był przecież zawsze taki dobry, kochany... Tem się też tłomaczy ogromny mir i szacunek, jaki Go otaczał ze wszech stron. Lgnęła do niego przede wszystkim młodzież muzyczna, czując w nim wielkie serce, wielki rozum i opiekę.

A ileż cudownych, naprawdę wzruszających pieśni stworzył Niewiadomski, pieśni pełnych łez i uśmiechów, szczerych, bezpretensjonalnych, będących wyrazem prawdziwego talentu i uczucia, prawdziwego, niekłamanego natchnienia twórczego. Niewiadomski był propagatorem i zamiłowanym krzewicielem śpiewu, pieśni, którąby zawładnęła i opanowała najszerszy ogół. Pisał o tem dużo, mówił. Ale najżywszą propagandą tej pięknej idei były Jego własne pieśni, bezpośrednie, proste, a jednak wykwintne, ujęte w ujmującą formę zewnętrzną, wyposażone w bogatą treść wewnętrzną, melodyjne, barwne, a przez swoją rdzenną polskość — bliskie i dla każdego serca zrozumiałe.

Każda wzniosła i słuszna sprawa znajdowała w prof. Niewiadomskim rozumnego obrońcę. Takim samym był Stanisław Niewiadomski jako krytyk. Jego sprawozdania muzyczne cechuje ogromny takt, i uczciwy sąd. Jego recenzje były dyktowane sprawiedliwością, rozwagą i ludzkim podejściem. Intuicja artystyczna Niewiadomskiego, poparta niezwykłą inteligencją i bystrością umysłu, pozwalała mu na jasne, przejrzyste krytyki. Słowa, pisane ręką Niewiadomskiego były dla jednych otuchą i zachętą, dla drugich światłą i fachową radą, pochwałą. Nieraz słowa te nie były przyjemne: ganiły i krytykowały. Nikogo jednak nie dotknęły i nie obraziły. Były to diagnozy stawiane przez człowieka wiedzy, sprawiedliwości i charakteru. Niewiadomski mógł czasem nie zgadzać się osobiście z tym, czy innym kierunkiem, czy prądem, nie wpłynęło to jednak nigdy na ocenę bądź utworu, bądź wykonawcy. Niewiadomski to prawdziwy krytyk-gentleman.

Dlatego to i dla wielu jeszcze innych względów odejście Stanisława Niewiadomskiego jest ciężkim i bolesnym ciosem dla społeczeństwa polskiego, a dla nas muzyków tym większym, że ubył z pośród nas wielki artysta i człowiek o niepowszednich zaletach, niewzruszonych zdrowych zasadach.

*Jan Maklakiewicz.*

---

## Ś. P. MICHAŁ MARJAN BIERNACKI.

Dnia 18 maja b. r. umarł w Warszawie zasłużony pracownik na niwie muzycznej M. M. Biernacki. Urodził się 24 września 1855 r. w Lublinie, jako syn Zenona (herbu Poraj) urzędnika urzędu gubernialnego, oraz Marji ze Skomorowskich. Po ukończeniu gimnazjum w rodzinnem mieście, kształcił się w konserwatorjum warszawskiem pod kierunkiem Roguskiego i Żeleńskiego. Absolwowany w 1878 r. był przez dwa lata wiolonczelistą w orkiestrze Teatru Wielkiego, od roku zaś 1880 objął kierownictwo Tow. Muzycznego im. Moniuszki w Stanisławowie, szerząc tam przez 17 lat zamiłowanie do muzyki, ze szczególnem uwzględnieniem rodzimej sztuki, organizując i rozwijając tamtejszą szkołę muzyczną. Powróciwszy do Warszawy, prowadził przez dwa lata referat w „Echu Muzycznem i teatralnem", a w 1898 r. objął w Instytucie Muzycznym (Konserwatorjum) klasę zasad muzyki, zaś w Instytucie Maryjskim teorję i śpiew, oraz chóry w Towarzystwie Muzycznym i u „Miłośników śpiewu chórowego" (1910 — 1914). Gdy Tow. Muzyczne otworzyło pełną szkołę muzyczną w 1903 r., wykłada tam zasady muzyki i harmonję, od 1919 zaś roku pełni obowiązki inspektora szkoły, oraz członka zarządu szkoły i Komitetu Towarzystwa.

Artystyczno-pedagogiczna działalność jego 30-letnia włącznie z dwukrotnem dyrektorstwem w Tow. Muzycznem zjednała mu nominację na członka honorowego tegoż Towarzystwa. Pracował też wydatnie na polu kompozytorskiem, zjednywując sobie ogólne uznanie, oraz liczne odznaczenia i nagrody na konkursach w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Brukseli i Pesaro. Na orkiestrę napisał Tarantellę, Prolog „W przededniu", Polonez uroczysty, poemat „Alea jacta est", nagrodzony w Warszawie. Na skrzypce napisał suitę E major, nagrodzoną w Brukselli, romans, nagrodzony i drukowany w „Echu", suitę E minor, Scherza, Serenadę i trzy „Erotyki". Na wiolonczelę napisał: Tańce bajader (6), Arioso, Gawot, Steier, Idyllę, Preghierę z organami, Lamentacje na dwie wiolonczele, Duet na dwie wiolonczele, na tematy Chopina, oraz Kaprys na trzy wiolonczele bez akompaniamentu. Napisał też cały szereg utworów na fortepian, jak: Improvisata, dwie nowelety, Mazur-fantazję, Polonez koncertowy, Humoreskę, drukowaną u Jakubowskiego, Suitę na A — D C — A, drukowaną u Jurgensona w Moskwie, Balladę u Geberthnera i Wolffa, Mazurka G minor, nagrodzonego w Pesaro, Kameleona, Bajkę, Romanescę, tańce „wedle imion" i t. d. Do śpiewu napisał dwie modlitwy, 16 pieśni, z tych „Tęskny", drukowane w „Echu" Dumka —

u Jakubowskiego i „Trzy piosenki", które ukazały się u Chojeckiego w „Nowościach Muzycznych". Sam, prowadząc chóry, napisał też sporo utworów chóralnych, przeważnie na chór żeński, lub mieszany, jak: „Do Ciebie Panie", drukowane w II tomiku Lirnika, „Modlitwa" na chór żeński, „Veni Creator" (chór męski), „Pieśń wiosenna" drukowana w „Echu", „Dzika ballada", nagrodzona w Krakowie, Krakowiak na chór męski z fortepianem, Oberek, Nizy i pieśń zbójecka, nagrodzona we Lwowie, dwa hasła (dytto), Dola (żeńskie), Msza F major z organami, Msza C minor, nagrodzona w Warsz. Tow. Muzycznem, „Rybacy" chór męski z fortepianem i kwintetem. Z orkiestrą „Swaty", „Cygańska wiośnianka", „Sobótka" obraz ludowy, „Sielanka" nagrodzona w Warsz. Tow. Muzycznem, „Sen i Kabała", „Kantata Kościuszkowska" z orkiestrą dętą.

Układał też wiele pieśni Moniuszkowskich na fortepian, wydanych u Gebethnera i Wolfa, Warszawiankę (u Fiszera), Chopina na chór mieszany z fortepianem: Leci liście, Hulankę, piosnkę litewską, oraz 12 pieśni bez wtóru, Moniuszki „Świteziankę", Mazur Weselny, oraz z „Halki", Poranek Studzińskiego, hymny polskie, 18 kolend, 25 pieśni ludowych, do „Grajka Wędrownego" Noskowskiego dorobił akompaniament kwintetu smyczkowego. Z jego prac naukowych „Zasady muzyki" doczekały się 8-miu wydań, a nawet zostały przetłumaczone na język rosyjski, wydał broszurkę o śpiewie chóralnym, opracował też nie opublikowaną harmonję pragmatyczną według metody Riemanna, tudzież studjum o Mickiewiczu w muzyce, drukowane w „Echu". W ostatnich latach życia usunął się od szerszej działalności w domowe zacisze.

*Feliks Starczewski*

---

# Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

## WARSZAWA

## ZLOT ŚPIEWAKÓW POLSKICH W WARSZAWIE

Duże wysiłki czynione są na różnych polach życia muzycznego w tym kierunku, by podnieść poziom kultury muzycznej w kraju i zainteresować dla muzyki jak najliczniejsze rzesze obywateli. Cel ten przyświeca zarówno Polskiemu Radiu, Stowarzyszeniom i Związkom muzycznym, Sekcjom kulturalnym przy samorządach, władzom szkolnym przez wprowadzenie obowiązkowych audycyj muzycznych w szkołach, jak i wielki zasięg wpływu posiadającemu ruchowi śpiewaczemu. Ma on nawet tę wyższość nad innymi instytucjami propagandy muzycznej, że daje swoim członkom zadowolenie z czynnej pracy artystycznej przez współudział w wykonywaniu dzieł chóralnych.

Co prawda, nie mamy jeszcze tak gęstej sieci chórów, jaką posiadają państwa i narody z nami sąsiadujące, nie możemy też zdobyć się jeszcze na

imponujące zloty dziesiątek, ba, nawet setek tysięcy śpiewaków, jak to miało np. miejsce w Wiedniu podczas ostatniego zjazdu śpiewaków niemieckich — ale trzeba stwierdzić, że idziemy stale naprzód i możemy się poszczycić już wcale pokaźnymi wynikami pracy. *Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych* *), liczące obecnie około 100 tysięcy członków, obchodziło w dniach 27 — 29 czerwca b. r. swoje dziesięciolecie w Warszawie. W tym celu zorganizowało ono wespół ze Światowym Związkiem Polaków z Zagranicy, pod wysokim protektoratem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, zlot śpiewaków z całej Polski i prawie ze wszystkich ośrodków polskich za granicą. W zlocie tym wzięło udział około 6 tysięcy śpiewaków i wykazało na turnieju śpiewaczym, że poziom naszych chórów podniósł się już bardzo wysoko. Naturalnie nie posiadamy jeszcze wiele chórów o poziomie europejskim, na którym stoi bezwątpienia najlepszy dziś chór męski w Polsce „Harfa" pod dyrekcją Wacława Lachmana i najlepszy chór kościelny — chór katedralny z Poznania, pod dyrekcją ks. dr. W. Gieburowskiego; ale nasze chóry stanowią już dziś klasę, posiadają znaczną rutynę, dużo doświadczenia artystycznego i świetny materiał głosowy.

Zlot Śpiewaczy poprzedził w dniu 27 czerwca pierwszy *Sejm Polskiego Śpiewactwa*. Obrady tego Sejmu, złożonego z licznych delegatów organizacyj śpiewaczych, odbywały się w sali Konserwatorium. Po odśpiewaniu „Gaude Mater Polonia" przez „Lutnię" warszawską pod dyrekcją p. Jurdzińskiego, zagaił pierwszy Sejm polskich śpiewaków prezes Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych, prof. Antoni Ponikowski. Na marszałka sejmu wybrano wiceprezesa Rady Naczelnej, dr. L. Surzyńskiego, po czym mowy powitalne wygłosili imieniem ministra W. R. i O. P. dr. Stefan Lidzki Śledziński, imieniem ministra Spraw Zagranicznych naczelnik wydziału p. Zarychta, imieniem Światowego Związku Polaków z Zagranicy dr. Hełczyński, oraz przedstawiciele śpiewactwa polskiego z Austrii, Litwy, Łotwy, Niemiec, Rumunii, Czechosłowacji i Stanów Zjedn. Ameryki Półn.

Z kolei sekretarz generalny Zjednoczenia, a zasłużony organizator Sejmu i Zlotu, dr. Jan Niezgoda, wygłosił wyczerpujący referat p. t.: *„Dorobek śpiewactwa polskiego w kraju i zagranicą w okresie ostatniego dziesięciolecia"*. Referent wyjaśnił na wstępie nazwę Sejm Śpiewaczy, podkreślając, że obrano ją z tego powodu, by „zapoczątkować nową formę organizacji nadrzędnej, normującej zagadnienia wspólne, interesujące nie tylko samo śpiewactwo, ale cały polski świat muzyczny". Następnie przedstawił historię Zjednoczenia, które próbowano już zcementować w roku 1922, podczas pierwszego zjazdu śpiewaczego w odrodzonej Polsce, a które udało się stworzyć dopiero 10 lat temu. Referent cofnął się jednak myślą nieco wstecz, wymieniając daty powstawania związków śpiewaczych, począwszy od roku 1889, kiedy to powstał polski związek śpiewaczy w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Następnie powstają w 1892 r. Związek Kół Śpiewackich Polskich na W. Ks. Poznańskie, który dał fundament do powstania Związku w Westfalii przed laty trzydziestu, Związku Śląskiego przed laty 25 i Związku Pomor-

---

*) Słowo „muzycznych" należy rozumieć jako przeciwstawienie słowu „śpiewaczych"; chodzi więc o związki orkiestr.

skiego przed laty 24. Rok 1913 daje nowy związek, zorganizowany z okazji Zjazdu Śpiewaczego we Lwowie. Polscy robotnicy z Niemiec, którzy wyemigrowali do Francji, montują w roku 1922 organizację pod tytułem: Związek Kół Śpiewaczych we Francji. W roku 1923 powstaje myśl zorganizowania Związku Mazowieckiego, w roku zaś 1926 tworzy się Związek kielecki, którego data powstania zbiega się z organizacją Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. Instytucja ta pomyślana jest jako organizacja naczelna związków, przy zachowaniu ich całkowitej autonomii. Rok 1925-ty przynosi nowy związek śpiewaczy na terenie Nowej Anglii, w Ameryce, występujący jako organizacja samodzielna, czynione są jednak w roku bieżącym starania o połączenie tego związku ze Związkiem Centralnym w Stanach Zjedn. Ameryki Półn. z siedzibą z Chicago.

W ciągu roku 1926 powstaje Związek Opolski, pracujący w ścisłej łączności ze Związkiem Śląskim, w roku zaś 1927 mamy do zanotowania utworzenie się dwóch związków: Związku Polskich Kół Śpiewaczych w Czechosłowacji, oraz Związku Województwa Krakowskiego, po odłączeniu się od Małopolskiego Związku Chórów. Rok 1928 przynosi organizację Związku Stowarzyszeń Śpiewaczych i Muzycznych Województwa Łódzkiego, rok 1930 powstanie Związku Wileńskiego, obejmującego trzy województwa wschodnie, i w końcu rok 1934 utworzenie ostatniego związku, Związku Województwa Lubelskiego.

Po referacie wybrano władze Komisji organizacyjnej i artystycznej. W Komisji organizacyjnej objął przewodnictwo J. Wolczyński (Łódź), członkami zaś Komisji zostali obrani: R. Pragłowski, J. Ratajski, F. Wilga, J. Fójcik, F. Feja. Do Komisji artystycznej wybrano na przewodniczącego Sz. Sieję, na członków: W. Kalinowskiego, L. Janickiego, J. Marcinkowskiego i S. Koszowskiego. Dalsze obrady przedpołudniowe przeniosły się do Komisyj.

Na Komisji organizacyjnej wygłoszono następujące referaty:

*Franciszek Wilga* (Stany Zjedn. Ameryki Półn.) — *Wpływ śpiewactwa chóralnego na rozbudzenie ruchu narodowego wśród Polonii w Ameryce Północnej.*

*Józef Wolczyński — Znaczenie śpiewacze w życiu kulturalnym świata pracy.*

*Zygmunt Szczepański — Rola chóru w wychowaniu społecznym i obywatelskim.*

*Leon Tomaszewski — Ideologia Związku Śpiewactwa Polskiego w Ameryce na tle organizacyj w Stanach Zjednoczonych.*

Na Komisji artystycznej za podstawę obrad przyjęto dwa referaty:

*Dr. Henryka Opieńskiego — O potrzebie wokalnego przygotowania chórów,* i

*Karola Hławiczki — Pieśń ludowa a twórczość chóralna.*

Po referatach wywiązała się dyskusja której, wynikiem było sformułowanie szeregu wniosków, poddanych po południu pod głosowanie na plenarnym posiedzeniu.

Posiedzenie to zaczęło się od wygłoszenia referatu przez przewodniczącego Sejmu, dr. Leona Surzyńskiego, p. t.: „*Ideologiczne podstawy śpiewu zespołowego*". W referacie tym podkreślił dr. Surzyński fakt, że śpiew zbiorowy

jest elementem poważnym w życiu człowieka i narodu. Na pracę w śpiewactwie można patrzyć z dwojakiego stanowiska: artystycznego i społecznego. Pieśń artystyczna jest wartościowym składnikiem naszej kultury i jako taki musi być traktowana. Czy mamy w Polsce warunki pracy? Referent odpowiada zdecydowanym tak, wskazując na bogate złoża folkloru, świadczące o naszej muzykalności, i na czynną postawę społeczeństwa wobec ruchu chóralnego. Jest więc atmosfera, sprzyjająca pracy artystycznej w chórach, trzeba tylko odpowiedniego nastawienia elementu przodowniczego, przychylnego stosunku władz oraz dostosowania warunków wydawniczych. Przykładem zapoczątkowania zmiany nastawienia społeczeństwa wobec ruchu chóralnego jest fakt czynnego udziału w próbach pewnego chóru stolicy jednego z wiceministrów.

O ile chodzi o aspekt społeczny zagadnienia chóralnego, podkreśla referent specjalne znaczenie śpiewu chóralnego rodaków za granicą w podtrzymywaniu ducha narodowego. Kapitalne znaczenie posiada ruch chóralny i w kraju, jako czynnik cementujący społeczeństwo i zaprawiający je do bezinteresowności, punktualności, i podporządkowywania się wspólnym celom.

Następnie przewodniczący komisyj zreferowali wnioski, powzięte na podstawie dyskusyj w komisjach, poczem poddano je pod dyskusję i głosowanie. W wyniku głosowania przyjęto en bloc następujące wnioski *Komisji organizacyjnej:*

I. Wzywa się Radę Naczelną do nawiązania ścisłego porozumienia z Ministerstwem W. R. i O. P., w myśl następujących wytycznych:

1. Program przyszłych liceów pedagogicznych winien wziąć pod uwagę rolę nauczycieli, jako dyrygentów i organizatorów Kół Śpiewaczych.

2. Nauczycieli, poświęcających się tej pracy, winny władze otoczyć należytą opieką.

3. Kuratoria i inspektorzy szkolni mogą współdziałać skutecznie w rozwoju śpiewactwa, traktując jak najżyczliwiej wnioski Zarządów Związków, dotyczące przydziału nauczycieli do różnych miejscowości.

4. Kształcenie i dokształcanie dyrygentów może odbywać się skutecznie w M. O. W. w Krzemieńcu i analogicznych placówkach, których założenie leży w kompetencji Min. W. R. i O. P.

5. Pracownicy wydziałów oświaty pozaszkolnej winni pozostawać w kontakcie z Zarządami Związków, a w terenie swej pracy pobudzać ludność do popierania zamierzeń Związków.

6. Byłoby pożądane stworzenie w Min. W. R. i O. P. specjalnego organu dla spraw śpiewu chóralnego, celem łatwiejszego porozumiewania się i uzgadniania prac.

II. Wzywa się Radę Naczelną, by w Min. Komunikacji poczyniła starania o jaknajdalej idące ulgi przy przejazdach Kół Śpiewaczych na zjazdy, zawody i t. p. uroczystości śpiewackie, oraz by tych ulg udzielały Dyrekcje Kolejowe na wniosek Zarządów Związków.

III. Wzywa się Radę Naczelną, by wyjednała w Min. Skarbu zwolnienie koncertów i imprez śpiewaczych od należytości stemplowych i podatków.

IV. Wzywa się Radę Naczelną, by poczyniła w Min. Spraw Wewn. starania o:

1. zniesienie lub zmianę rygorystycznych postanowień ustawy o odznakach i sztandarach odnośnie do towarzystw śpiewackich;

2. wpływnięcie na samorządy w tym duchu, by materialnie i moralnie popierały pracę Kół Śpiewaczych.

V. Wzywa się Radę Naczelną, by poczyniła w Min. Spraw Zagr. starania o ułatwienie Kołom Śpiewackim, należycie przygotowanym i poleconym przez Zarządy Związków, wyjazdów za granicę oraz o spowodowanie właściwego i słusznego traktowania przy odprawach celnych wycieczek Polaków z zagranicy, przybywających na zjazdy śpiewacze.

VI. Komisja organizacyjna, zważywszy doniosłość współpracy w dziedzinie kultury śpiewaczej i muzycznej prasy polskiej, zwraca się z gorącym apelem o wznowienie tej współpracy przez budzenie w społeczeństwie świadomości i konieczności roztoczenia należytej opieki nad rozwojem śpiewactwa .

VII. Komisja organizacyjna zaleca dla usprawnienia działalności na poszczególnych terenach okręgowych tworzenie związków dzielnicowych, które by przyczyniły się do szybszego załatwienia potrzeb u władz naczelnych w Warszawie.

Do wniosków Komisji organizacyjnej dołączono wnioski propagandowe Małopolskiego Związku Śpiewackiego i wniosek Związku Łódzkiego.

VIII. 1. Należy rozszerzyć ramy miesięcznika „Chór", w szczególności dział kronikarski, z możliwie licznymi datami statystycznymi.

2. Należy polecić Związkom, które nie urządzają zjazdów okręgowych, aby urządzały zjazdy śpiewacze poza siedzibami Związków w środowiskach mniejszych.

3. Należy rozszerzyć możliwymi sposobami propagandę budowy Domu Pieśni w Warszawie i możliwie budowę przyśpieszyć.

4. Należy odnieść się do Związków Teatrów i Chórów Ludowych, na terenie kraju istniejących, celem skoordynowania pracy na polu śpiewaczym.

IX. Zlot Śpiewaków Polskich w Warszawie, odbyty w dniach 27 — 29 czarwca 1936 r., po wysłuchaniu referatów o znaczeniu pieśni w życiu kulturalnym narodu oraz biorąc pod uwagę jej doniosłą rolę wychowawczo-obywatelską, zwraca się do Rady Naczelnej Zjedn. P. Z. Ś. i M. o wszczęcie starań u miarodajnych czynników rządowych, celem przywrócenia obowiązkowego nauczania śpiewu we wszystkich klasach szkół zarówno powszechnych, jak i średnich.

Poza tym uchwalono również wnioski, przedłożone przez Sekretariat Zjednoczenia.

X. Sejm Śpiewaczy, uznając konieczność ścisłej współpracy wszystkich organizacyj śpiewaczych i muzycznych, tak w kraju, jak i za granicą, uchwala:

1. Wezwać niezrzeszone zespoły śpiewacze do wstąpienia do odpowiednich związków.

2. Wszystkie związki, które nie należą do Zjednoczenia P. Z. Ś. i M., nawiążą ścisłą współpracę ze Zjednoczeniem, czy to przez bezpośrednie przystąpienie do niego, czy też przez utrzymanie z nim ścisłej współpracy w zakresie spraw wspólnych.

3. Wszystkie zespoły śpiewacze i śpiewacy winni zobowiązać się do prenumerowania swoich czasopism śpiewaczych: „Śpiewaka", wychodzącego w Katowicach, i „Chóru", wychodzącego w Warszawie, które są organami Zjednoczenia P. Z. Ś. i M.

4. Dla zachowania materiałów do historii śpiewactwa polskiego, wszystkie zespoły, likwidujące się, lub nie mające pomieszczeń dla swoich archiwów, przekażą je swoim związkom, względnie Radzie Zjednoczenia.

5. Celem przygotowania bibliografii śpiewactwa chóralnego i zachowania dla polskiej kultury kompozycyj chóralnych, każdy chór przesyłać będzie w granicach możliwości do Biblioteki Zjednoczenia P. Z. Ś. i M. po jednym egzemplarzu posiadanych przez siebie nut niedrukowanych.

W końcu uchwalono wniosek, tyczący Polskiego Radia, wysunięty dopiero w czasie dyskusji nad wnioskami Komisji organizacyjnej.

XI. Pierwszy Zlot Śpiewaków Polskich z kraju i zagranicy, po rozpatrzeniu szczegółowej, życzliwej odpowiedzi z 16.VI 1936 r. M.J./3944/36, prosi Szanowną Dyrekcję Polskiego Radia, by w większym stopniu uwzględniała w audycjach swych muzykę chóralną.

Przy referowaniu wniosków, przyjętych przez plenum Sejmu, trudno wstrzymać się od uwag krytycznych. Cały szereg wniosków nie jest należycie przemyślany i niemożliwy do zrealizowania. Wiele wniosków jest tak daleko idących ,że trudno marzyć o ich zrealizowaniu, wiele też właściwie wybiega poza kompetencje Sejmu Śpiewactwa Polskiego. Sejm w życiu politycznym jest izbą ustawodawczą, wydającą ustawy z mocą obowiązującą dla całego państwa. Większość „wniosków" Sejmu Śpiewaczego to t. zw. pobożne życzenia, nikogo do niczego nie zobowiązujące.

Znacznie realniejsze i konkretniejsze były wnioski *Komisji artystycznej*, które również en bloc przyjęto. Brzmią one następująco:

W wyniku dyskusji nad referatem prof. dr. Henryka Opieńskiego uchwalono następujące wnioski:

1. W celu usunięcia wadliwego śpiewania i niewłaściwej emisji w chórach należy czynić starania o ustanowienie instruktorów chóralnych podróżujących, którzyby poprawiali emisję śpiewaków w zespołach chóralnych.

2. Dla poprawienia wadliwej emisji w chórach, należy wprowadzić w uczelniach muzycznych i na kursach dokształcających dla dyrygentów — obowiązkową naukę fizjologii i emisji, ze szczególnym uwzględnieniem praktyki chóralnej.

3. Ponieważ wibracja zbiorowa w chórze jest szkodliwa, ze względu na intonację i brzmienie chóru, należy wpływać na chóry, by starały się o piękny śpiew bez stosowania wibracji.

4. Pisma muzyczne zechcą rozpocząć na swych łamach dyskusję w sprawie aktualnych zagadnień z dziedziny fizjologii narządów głosowych.

W związku z dyskusją nad referatem prof. Karola Hławiczki, postanowiono:

1. wprowadzić corocznie conajmniej 2 wspólne pieśni jednogłosowe;

2. pobudzać twórczość kompozytorów polskich w kierunku pieśni ludowej

chóralnej t. zw. „przekomponowanej", celem wzbogacenia literatury chóralnej oryginalnej;

3. pogłębić znajomość pieśni ludowej jednogłosowej w społeczeństwie przez wciąganie uczestników najróżniejszych uroczystości śpiewaczych do śpiewu pieśni jednogłosowych;

4. wpłynąć na wydawnictwa chórowe, by zechciały wydawać pojedyńcze utwory luźno, a nie w śpiewnikach, zawierających kilka kompozycyj, ponieważ dotychczasowe ceny materiału nutowego przekraczają możliwości kupna w poszczególnych chórach;

5. zainteresować kompozytorów chórami żeńskimi.

Sejm Śpiewaczy zakończono odśpiewaniem pieśni „Boże, coś Polskę", po którym prof. F. Nowowiejski wykonał na organach improwizację na temat tejże pieśni.

Niedzielę, dnia 28 czerwca, wypełnił program oficjalny i reprezentacyjny. O godzinie 8 rano wysłuchali śpiewacy, zebrani na placu Marsz. Piłsudskiego, wespół z przedstawicielami Rządu i członkami Ligi Morskiej i Kolonialnej, mszy św. polowej, celebrowanej z okazji Święta Morza. Podczas mszy wykonały chóry odpowiednie pieśni religijne, po jej ukończeniu zaś przemówił ś. p. generał Orlicz-Dreszer; była to jedna z jego ostatnich mów. Następnie Jan Kiepura odśpiewał z towarzyszeniem orkiestry filharmonicznej kilka aryj, między innymi arię z kurantami z opery „Straszny dwór" i arię Jontka z „Halki". Był to moment dla śpiewaków niezapomniany, a w swej suggestywności wzruszający.

Niezwłocznie potem uformował się we spół z Ligą Morską i Kolonialną olbrzymi pochód Śpiewactwa Polskiego, który, przeszedłszy ulice miasta, zatrzymał się u wrót Belwederu dla uczczenia pamięci Marszałka, skąd śpiewacy skierowali się na stadion łazienkowski, celem odbycia prób generalnych chórów reprezentacyjnych.

Chóry te zaprodukowały się licznie zebranej publiczności z przedstawicielami Rządu i premierem gen. Sławoj-Składkowskim na czele, w koncercie popołudniowym. Śpiewały zespolone chóry męskie i mieszane, chóry reprezentacyjne Związku Kieleckiego, Wielkopolskiego, Śląskiego i Mazowieckiego. Najsilniejsze wrażenie wywarło wykonanie psalmu „Ojczyzna" Nowowiejskiego pod batutą kompozytora. Duży aplauz uzyskał również chór śląski przez odśpiewanie prostych pieśni śląskich, pod dyr. p. L. Janickiego. Ujemną stroną koncertu popołudniowego była niezupełnie sprawna organizacja i wadliwy wybór miejsca na występy chóralne. Szeroka arena stadionu nie dawała należytego tła akustycznego dla śpiewu wielkich mas śpiewaków. Znacznie lepiej brzmiałyby — i wyglądały — chóry, umieszczone na jednej z trybun.

Najciekawszym dniem Zlotu był poniedziałek, 29 czerwca, kiedy to w sali Filharmonii Warszawskiej został rozegrany Turniej Śpiewaczy. Poprzedziła go bardzo podniosła uroczystość wmurowania tablicy pamiątkowej ku czci Piotra Maszyńskiego na ulicy Smolnej w domu, w którym mieszkał i zmarł jeden z najwięcej zasłużonych pionierów ruchu śpiewackiego w Polsce.

Wszelkie zawody, których zasadniczym czynnikiem składowym jest mo-

ment walki, dają dużo emocji. Wielkie też zainteresowanie wzbudziło szlachetne współzawodnictwo czterdziestu najlepszych chórów z kraju i za granicy o palmę pierwszeństwa. Mimo prawie 12-godzinnego trwania turnieju, sala była stale zapełniona słuchaczami, z których każdy dla siebie ustawiał tabelkę oceny chórów. Ex officio klasyfikacji tej dokonał Sąd Konkursowy, złożony z przedstawicieli śwata muzycznego i śpiewaczego. Między innymi należeli do jury: dr. Opieński, Raczkowski, Stoiński, Wieniawski.

Przez estradę Filharmonii przesunęło się 40 najlepszych chórów polskich, pozwalając wyrobić sobie dość dokładny obraz poziomu naszych chórów, materiału dyrygenckiego, jak również i literatury chóralnej polskiej, wykonywanej przez nasze zespoły.

Naogół chóry brzmiały dźwięcznie, wykazując niejednokrotnie wartościowy materiał głosowy. Wykonanie utworów było staranne i naogół udatne, mimo że czasami szwankowała intonacja i interpretacja. Można było stwierdzić znaczny postęp naprzód w kierunku uszlachetnienia brzmienia chóralnego, które do niedawna święciło triumfy brutalności. Jedynym brakiem zasadniczym naszych chórów jest małe wyszkolenie muzyczne śpiewaków. Selekcja bowiem członków chóru odbywa się prawie wyłącznie na podstawie walorów głosowych i co najwyżej pobieżnego badania słuchu. To też prawie nie posiadamy chórów, posiadających umuzykalnienie tego rodzaju, żeby potrafiły obywać się bez żmudnego uczenia na pamięć i ze słuchu partyj głosowych i co za tym idzie, potrafiły zabrać się do rzeczy trudniejszych. Dlatego wiele jest jeszcze utworów, szczególnie o nieco bogatszej chromatyce, dla naszych chórów niedostępnych.

Bardzo ciekawa była również rewia naszych najlepszych dyrygentów chóralnych. Posiadamy znaczny zastęp wybitnych dyrygentów, może czasami nawet swą muzykalnością i walorami potencjonalnemi przewyższających obecne możliwości chórów. Wśród nich dadzą się wyróżnić dwa typy, dyrygentów kompozytorów i dyrygentów wykonawców. Pierwsi traktują chór, jako pole eksperymentów i realizacji swoich pomysłów twórczych, drudzy zaś widzą swe zadanie w doprowadzeniu zespołu do maximum wydajności wokalnej i artystycznej. Nierzadko świeżość stosunku kompozytora do zespołu łączy się w jednej osobie z siłą napięcia uwagi wykonawcy. Warto wymienić nazwiska naszych kompozytorów, których mieliśmy sposobność słyszeć i oglądać w czasie turnieju: Lachman, Prosnak, Wiechowicz, Stadler — i utalentowanych dyrygentów: Czudowski, Janicki, Dziewulski, Żebrowski.

Kompozycje, wykonywane na turnieju, należały przeważnie do wypróbowanego i efektownego repertuaru chóralnego polskiego, znanego już z czasów dawniejszych. Pewnego rodzaju rekord w tym programie osiągnęła „Burza morska" Prosnaka, wybrana aż przez cztery chóry. Tego typu opisowe utwory chóralne, jako dające najwięcej pola do popisu, przeważały w programie, dzięki czemu nawet barwa tego programu, mimo swej różnorodności, była nużąco jednostajna. Najpiękniejszym jego numerem było odśpiewanie przez „Harfę" piosenki Lipskiego „Mateńko", wykonane w granicach dynamicznych między ppp a mf.

Wyniki klasyfikacji, dokonanej przez Sąd konkursowy, przy maximum przyjętem $5 \times 5 \times 8 + 3 = 203$ punktów, były następujące:

*A. Chóry męskie.*

| | | |
|---|---|---|
| Tow. Śpiew. „Harfa" — Warszawa (dyr. W. Lachman), (nagroda Prezydenta R .P.) | punktów | 199 |
| Chór K. P. W. — Lwów (dyr. A. Stadler) | „ | 180 |
| „ „Echo" — Łódź (dyr. K. Prosnak) | „ | 178 |
| „ „Echo" — Lublin (dyr. E. Dziewulski) | „ | 172 |
| „ „Syrena" — Lwów (dyr. F. Ryling) | „ | 171 |

W turnieju brało udział 18 chórów męskich.

*B. Chóry mieszane.*

| | | |
|---|---|---|
| I. Warsz. Miejskie Koło Śpiewacze (dyr. T. Czudowski) | punktów | 182 |
| Chór im. Moniuszki — Poznań (dyr. St. Wiechowicz) | „ | 182 |
| „Hasło" — Wilno (dyr .J. Żebrowski) | „ | 178 |
| XVII Warsz. Miejskie Koło Śpiewacze (W. Krzyżewski) | „ | 175 |
| „Halka" — Podgórz (dyr. J. Marcinkowski) | „ | 170 |

W turnieju brało udział 22 chórów mieszanych.

W klasyfikacji polskich chórów w za granicy pierwsze miejsca w kategorii chórów męskich, mieszanych, jak i chórów reprezentacyjnych, zajęły chóry z Czechosłowacji.

Klasyfikacja Sądu naogół zgadzała się z odniesionemi wrażeniami na sali; pewne zastrzeżenia miałbym tylko co do drugiego miejsca w kategorii chórów męskich. Chór lwowski, moim zdaniem, wykazał w swoim występie za mało subtelności.

Organizacja występów chóralnych była bardzo sprawna, jakkolwiek niepotrzebnie wydłużała turniej zbiorowa fotografia każdego z występujących zespołów. Dość dużo chórów występowało w jednolitych strojach, co niewątpliwie przyczynia się do podniesienia wrażenia, jakie dany zespół wywołuje. Bezkonkurencyjnym i pod tym względem okazał się zespół 120 „harfistów", który zafrapował nienagannością fraków.

Wiele pracy wymaga doprowadzenie chóru do takiej formy, by mógł wystąpić na turnieju, wiele też pracy kosztuje zorganizowanie tak olbrzymiej imprezy, jaką był Sejm i Turniej Śpiewaczy. Dlatego uznanie należy się tym wszystkim, którzy swą bezinteresowną pracą dla dobra idei śpiewaczej przyczynili się do udanego zlotu śpiewactwa: śpiewakom, dyrygentom i organizatorom, za ofiarne wysiłki, „z obowiązku" stale tylko krytykowanym. I choć słuszny był zarzut, że zaprowiantowanie na zlocie szwankowało, i słuszne było narzekanie na niedomagania organizacyjne na stadionie (jakkolwiek trzeba przyznać, że od bezprzykładnego „bałaganu" z roku 1928 na zlocie w Poznaniu zrobiliśmy duży krok naprzód) — to należy oddać cześć pracy, z której wyrósł Sejm i Turniej Śpiewaczy, pracy, wykonanej w lwiej części przez generalnego sekretarza Zjazdu P. Z. Ś. i M., majora dr. Niezgody.

*K. Hławiczka.*

# JUBILEUSZOWY ZJAZD ŚPIEWAKÓW ŚLĄSKICH W KATOWICACH

Wieli zjazd śpiewaków, urządzony w Katowicach z okazji 25-lecia powstania Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich w czasie tegorocznych Zielonych Świąt przy udziale około 200 chórów i przeszło 9000 śpiewaków, był imprezą poważną i pod wieloma względami interesującą.

Stowarzyszenie Śpiewaków Śląskich należy do najstarszych i pod względem liczebnym najsilniejszych organizacyj polskich na Śląsku. W latach przedwojennych działalność chórów śląskich szła głównie w kierunku narodowym i dopiero za czasów przynależności Śląska do Polski zaczęto uwzględniać także cele artystyczne i społeczne. Te zasadnicze kierunki pracy ostatni zjazd jubileuszowy wybitnie uwydatnił, a uwzględniony w programie regjonalizm dodał całej imprezie wiele blasku i swoistego uroku.

Zjazd zagaił w sobotę dnia 30 maja podniosłem przemówieniem prezes Stowarzyszenia wicewojewoda p. dr. Tadeusz Saloni, poczem chór reprezentacyjny „Ogniwo" pod dyrekcją St. M. Stoińskiego wykonał II część „Ślubów Jana Kazimierza" Mieczysława Sołtysa (Jasną Górę) przy współudziale orkiestry symfonicznej Towarzystwa Muzycznego i solisty St. Kruzera. Ponadto usłyszeliśmy w wykonaniu „Ogniwa" po raz pierwszy wiązankę Stoińskiego „Na pograniczu śląskiem", specjalnie na zjazd napisaną i przez chóry na Śląsku spopularyzowaną.

Po uroczystości inauguracyjnej odbył się na Rynku koncert ludowy z udziałem chórów męskich miasta Katowic i ork. wojskowej 73 p. p. pod batutą por. Kanasia.

Główna uroczystość zjazdowa w dniu następnym (niedziela) rozpoczęta została nabożeństwem polowem na placu przed gmachem Województwa. W czasie nabożeństwa kilkanaście najlepszych chórów męskich w łącznej sile przeszło 600 śpiewaków wykonało mszę łac. W. Lachmana, op. 12, poczem nastąpiły popisy zbiorowego chóru męskiego (3000 śpiewaków), mieszanego (6000 śpiewaków) i połączonych chórów męskich i mieszanych.

Wykonane utwory Gorczyckiego, Kurpińskiego, Maszyńskiego, Stoińskiego i Friemana okazały się trafnie dobrane i pozostawiły po sobie silne wrażenie, w czem była niemała zasługa dyrygenta p. L. Janickiego, który za staranne przygotowanie chórów masowych zyskał ogólne uznanie i wdzięczność całego śpiewactwa.

Po ukończeniu występów przed Województwem śpiewacy uformowali w kilkunastu minutach imponujący i barwny pochód urozmaicony 10 orkiestrami, 70 sztandarami, powozami alegorycznemi i licznemi chórami w strojach ludowych, górniczych i innych. Pochód był podziwiany przez tłumy publiczności i przyniósł uczestnikom wiele ciekawych wrażeń i moralnego zadowolenia.

Po południu odbył się na stadjonie miejskim koncert ludowy z produkcjami zbiorowych chórów wszystkich okręgów śląskich. Przez estradę przesunęło się przeszło 20 zbiorowych zespołów, z których większa część liczyła

po kilkaset śpiewaków, dających dzięki sprawnej organizacji i znakomitemu ześpiewaniu niezapomniane widowisko.

Ostatni dzień zjazdu (poniedziałek) poświęcony był zawodom, do których stanęło około 40 zespołów w trzech kategorjach. Do wykonania wyznaczone były utwory Szymanowskiego, Walewskiego, Stoińskiego, Stadlera i Szeligowskiego, a sąd konkursowy tworzyli pp. W. Lachman, K. Prosnak, St. Rączka i St. M. Stoiński. Popisy poniedziałkowe były bardzo zajmujące a poziom chórów — ogólnie biorąc — wysoki. Po ogłoszeniu wyników i występach nagrodzonych chórów zamknął zjazd końcowem przemówieniem gorąco przez tłumnie zebranych śpiewaków witany prezes p. wicewojewoda dr. Saloni, który — sam będąc muzykiem — znalazł wiele serdecznych słów uznania i zachęty dla śpiewaków i ich pracy.

Udział wojewody śląskiego dr. M. Grażyńskiego, księży biskupów St. Adamskiego i T. Bromboszcza, delegata Ministerstwa W. R. i O. P. radcy Sidorowicza, oraz delegacji Związku Towarzystw Śpiewaczych Województwa Krakowskiego, i bratnich Związków ze Śląska Opolskiego i Czechosłowacji nadały zjazdowi charakter uroczysty. Odczuwano natomiast nieobecność naczelnych władz śpiewaczych (coprawda usprawiedliwionych innemi obowiązkami) i innych Związków polskich, których uroczystości odbywały się stale przy udziale chórów śląskich.

*J. F.*

KRAKÓW

## MUZYKA POLSKA NA DZIEDZIŃCU WAWELSKIM

Cztery wielkie koncerty, jakie w czerwcu i lipcu przeżył Kraków, a z nim dzięki radjo — cała Polska, należą bez wątpienia do wybitniejszych zdarzeń muzycznych tego roku. Ci wszyscy, którzy mieli możność w otoczeniu cudownej architektury dziedzińca arkadowego na Wawelu wysłuchać koncertu Jana Kiepury i trzech koncertów orkiestry symfonicznej Polskiego Radja, doznali niezapomnianych wrażeń. Jeszcze raz przy tej okazji, wypłynęła na szpalty naszej prasy, sprawa festiwali wawelskich, która od szeregu lat nie może doczekać się realizacji. A przecież Wawel posiada wszystkie dane, aby stać się pierwszą i najdostojniejszą „salą koncertową" w Polsce, do której z pewnością dążyłyby zewsząd tłumy ludzi, szukających głębokich wzruszeń artystycznych. Niestety, jak często u nas — i w tym wypadku, wszystko rozbija się o brak inicjatywy. Tymczasem ryzyko zorganizowania festiwali byłoby minimalne, jeżeli weźmiemy pod uwagę tysiące wycieczkowiczów przesuwających się corocznie przez Kraków. Oczywiście o powodzeniu takiej imprezy decyduje zawsze wysoki poziom artystyczny, który nawet w naszych niekorzystnych warunkach, przy pewnym wysiłku finansowym ze strony organizatorów nie trudno byłoby osiągnąć. Narazie, urządzane na dziedzińcu wawelskim dorywczo widowiska i koncerty, nie posuwają sprawy ani o krok naprzód. Podstawowym warunkiem jest ciągłość — a co zatem idzie, wytworzenie się pewnej tradycji. Tylko w ten sposób, wielokrotnie poruszany projekt „polskiego Salzburga", może przybrać realne kształty.

Recital Jana Kiepury był imprezą o silnym posmaku sensacji. Entuzjazm tysięcznych rzesz słuchaczów przybrał niespotykane u nas rozmiary. Napozór obojętna na wrażenia muzyczne nasza publiczność, zmieniła się niedopoznania. Nie obeszło się jednak bez zgrzytów, które musiały razić muzykalnego słuchacza. Mam na myśli nie nadzwyczajny poziom akompanjamentu orkiestrowego. Niczem nie zamąconą ucztą artystyczną były natomiast koncerty orkiestry Polskiego Radja, kierowane pewną ręką Grzegorza Fitelberga. Radjowy zespół symfoniczny osiągnął dziś poziom zupełnie europejski. Wszystko co usłyszeliśmy w czasie tych koncertów, było wykonane bez zarzutu. Szczęśliwa inicjatywa kierownika Wydziału Muzycznego Polskiego Radja Edmunda Rudnickiego, urządzenia trzech koncertów polskiej muzyki symfonicznej na dziedzińcu wawelskim wydała naprawdę piękne plony. Bodaj po raz pierwszy mieliśmy możność, w ciągu tak krótkiego czasu, przeprowadzenia bilansu naszej literatury symfonicznej od Moniuszki do najmłodszego pokolenia kompozytorskiego. Ponieważ w intencji Polskiego Radja, koncerty te były w pierwszym rzędzie przeznaczone do transmitowania zagranicę, uwzględniono w programie przedewszystkiem dzieła o wyraźnym charakterze narodowym i to dzieła pochodzące z różnych epok. Nadarzała się zatem rzadka sposobność do ciekawych porównań, jak różne pokolenia polskich kompozytorów pojmowały zadanie tworzenia stylu narodowego w oparciu o muzykę ludową. A więc Moniuszko, kierujący się raczej intuicją, niż znajomością folkloru, potem Noskowski i Żeleński, którym dla zaakcentowania polskości ich muzyki wystarczał rytm popularnych tańców narodowych i wreszcie „młoda Polska" i najmłodsi, opierający swoją twórczość na autentycznej muzyce ludowej. Kulminacyjnym punktem koncertów wawelskich było niewątpliwie wykonanie „Harnasiów" Karola Szymanowskiego, — dzieła, które chyba na zawsze pozostanie w naszej literaturze muzycznej wzorem kompozycji artystycznej wyrosłej z ducha muzyki ludowej.

Obok orkiestry Polskiego Radja, współdziałały w koncertach chóry krakowskie, świetnie przygotowane przez Bolesława Wallek-Walewskiego i Adama Kopycińskiego. W sumie, koncerty te były niezwykle cennym zdarzeniem w naszym życiu muzycznym i w pełni zasłużyły na życzliwe przyjęcie, z jakim spotkały się u nas a także w Anglii, Austrii i Niemczech — w krajach, których rozgłośnie je transmitowały. Oby powodzenie koncertów wawelskich zachęciło Polskie Radjo do jak najczęstszego organizowania imprez o takim pokroju.

Ale wróćmy do sprawy festiwali wawelskich. Jest rzeczą oczywistą, że na powyżej omówionych koncertach nie można opierać żadnych planów. Koncerty te były właściwie prezentem złożonym Krakowowi przez Kiepurę i Polskie Radjo, gdyż udział miejscowych sfer muzycznych był tu niewielki. To też jeżeli projekt festiwali ma kiedyś przybrać realne kształty, może to nastąpić dopiero po doprowadzeniu krakowskich zespołów muzycznych do właściwego poziomu. Palącą staje się sprawa orkiestry symfonicznej, która wegetuje dzięki ofiarnej pracy kilku jednostek i pomocy Polskiego Radja. Natomiast czynniki miejscowe, najbardziej powołane do opieki nad Filharmonją krakowską obdarzają ją groszowemi subwencjami — które nie wystarczają na opędzenie najkonieczniejszych potrzeb. W takich warunkach

nigdy nie doczekamy się dobrej orkiestry. A przecież wkład finansowy ulokowany w Filharmonii Krakowskiej opłaci się sowicie. Kraków, będący par excellence miastem turystycznym nie powinien ominąć tak korzystnej okazji dla przyciągnięcia wycieczkowiczów, jaką byłyby niewątpliwie festiwale wawelskie. A te bez dobrej orkiestry symfonicznej są nie dopomyślenia.

*X.*

KRZEMIENIEC

## AUDYCJE MUZYCZNE W MUZ. OGNISKU WAKACYJNYM

Dziewiąty z rzędu kurs, zorganizowany dorocznie przez Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego, zgromadził tego lata w Krzemieńcu znów bardzo liczne grono żądnych wiedzy muzycznej słuchaczów. Kierownictwo kursu (dyrektor B. Rutkowski), postarało się o to, aby frekwentanci nietylko mieli dość podniety do wchłaniania w siebie wiedzy muzycznej, podawanej im przez znakomitych wykładowców, ale też aby mieli możność usłyszenia dobrej muzyki. Dziesięć audycyj, jakie się odbyły w ciągu kursu, mogło zadowolić najwybredniejszych słuchaczy zarówno dzięki wysokiemu poziomowi wykonania, jak też ze względu na bardzo starannie zestawione programy poszczególnych koncertów.

Niepodobna w pobieżnym przeglądzie omawiać szczegółowo każdą audycję, wystarczy wymienić wykonawców, aby się zorjentować co do wysokiej wartości artystycznej tych produkcyj. Śpiew solowy reprezentowała w tym roku p. Irena Strokowska-Faryaszewska, śpiewaczka niepowszedniej kultury i wykwintu, obdarzona głosem o skali bardzo rozległej, miękkim, aksamitnym zwłaszcza w dolnym rejestrze. W jej wykonaniu, przy uduchowionym akompanjamencie prof. Raczkowskiego, nieśmiertelny cykl pieśni Schumanna „Dichterliebe" do słów Heinego i niektóre pieśni Schuberta, jak np. „Sobowtór" zrobiły wstrząsające wrażenie, dosłownie wyciskając łzy z oczu. Gdyby artystka miała nieco wyraźniejszą dykcję, nie możnaby sobie wyobrazić lepszej wykonawczyni tych mistrzowskich a interpretacyjnie arcytrudnych utworów.

Wielki sukces artystyczny odniósł też młody skrzypek o wielkich aspiracjach p. Stanisław Jarzębski. Jego recital, obejmujący utwory rozmaitych stylów i epok, od sonaty J. S. Bacha począwszy, poprzez Beethovena i Wieniawskiego aż do Szymanowskiego był gorąco oklaskiwany, podobnie jak koncert Karłowicza, wykonany z orkiestrą. Talent p. Jarzębskiego, jeszcze niecałkiem dojrzały, znajduje się w szlachetnej fazie rozwoju i rokuje sympatycznemu artyście przyszłość piękną i nieprzeciętną.

Również bardzo dodatnie wrażenie sprawiła gra p. Witolda Małcużyńskiego, pianisty bardzo zdolnego, niedawno zaszczytnie odznaczonego w Wiedniu, rozporządzającego nietylko znakomitą techniką, ale też wykazującego mimo młodego wieku tę głębię przeżycia artystycznego, dzięki której takiego np. koncertu A-dur F. Liszta słuchało się w jego interpretacji z żywem zainteresowaniem.

Także dla drugiego pianisty, działającego pracowicie w czasie trwania kursu, p. Włodzimierza Trockiego, należy się wiele słów serdecznych i ciepłych uznania i szacunku. P. Trocki zarówno w występach solowych, jak też w grze zespołowej, czy też jako akompaniator okazał się szczerym artystą, mimo że jego stan nerwów nie zawsze pozwala mu na wzniesienie się na ten poziom, na jaki go predestynują zarówno wiedza pianistyczna, jak i kultura osobista.

Profesorowie Warszawskiego Konserwatorjum, długoletni wykładowcy w Ognisku: wysoce kulturalny skrzypek p. Tadeusz Ochlewski i chyba najlepszy polski altowiolista p. Mieczysław Szaleski zawsze zyskiwali sobie gorące uznanie słuchaczów za swe niezbyt liczne w tym sezonie występy, nacechowane głębokim, szczerym artyzmem. Wszystkie audycje poprzedzane były słowem wstępnym dyr. Rutkowskiego.

Dyrekcja Muz. Ogniska Wakac. wprowadziła po raz pierwszy w tym roku nowość, jaką były występy orkiestry. Dzięki szczęśliwemu trafowi, że na kursie dla dyrygentów orkiestr amatorskich, który zorganizowano przy M. O. W., współdziałała orkiestra wojskowa 18 p. p. ze Skierniewic, posiadająca w swym składzie instrumentalistów, grających na instrumentach smyczkowych, udało się wykonać szereg utworów symfonicznych. Obok muzyków wojskowych zasiedli przy pultach profesorowie Ogniska: pani Halina Balińska, oraz p. p. Ochlewski i Szaleski i kilku dobrze grających frekwentantów kursu, którzy powiększyli zespół smyczkowy orkiestry, uszlachetniając i wzmacniając jej brzmienie. Dzięki temu mogliśmy usłyszeć cały szereg poważnych dzieł symfonicznych, jak np. Glucka Uwerturę do op. „Ifigenia w Aulidzie", Schuberta „Symfonję niedokończoną", Żeleńskiego uwerturę „W Tatrach" i t. d. oraz akompanjamenty do koncertów Liszta i Karłowicza i do szeregu utworów, wykonanych na końcowej audycji. Wykonanie nie stało wprawdzie zawsze na dość wysokim poziomie, jednakże intensywne ćwiczenia orkiestry podniosły do tego stopnia jej wartość, że ostatnie produkcje wypadły całkiem zadawalniająco i zyskały dla sympatycznego, karnego i gorliwie pracującego zespołu szczery aplauz. Dyrygowali orkiestrą p. p. Olgierd Straszyński, chlubnie znany kapelmistrz Polskiego Radja oraz Władysław Raczkowski, świetny chórmistrz i wytrawny muzyk o bardzo wielkiej skali talentu.

Kilka słów należy poświęcić audycji, która wypełniła ostatni wieczór pobytu kursistów w Krzemieńcu, a stała się niejako przeglądem dokonanej pracy i pokazem sił Ogniska. Na program tej audycji, rozpoczętej czterema intradami w starym stylu, napisanemi na dęte instrumenty blaszane specjalnie dla Ogniska Krzemienieckiego przez B. Sidorowicza, złożyły się nie tylko produkcje chóru i orkiestry, ale też recytacje zbiorowe i tańce. Potężny, świetnie brzmiący chór, złożony z wszystkich słuchaczów Ogniska (310 osób) pod dyrekcją p. Raczkowskiego odśpiewał szereg bardzo interesujących pieśni ludowych oraz z orkiestrą motet G. G. Gorczyckiego w opracowaniu prof. K. Sikorskiego „Illuxit sol", modlitwę z „Mildy" Moniuszki i niezwykle trudną, wspaniałą „Nenię" J. Brahmsa do słów Schillera, składając dowód wielkiej umiejętności i muzykalności.

Wchodząca w skład „Ogniska" klasa teatralna, stojąca pod kierunkiem

artysty dramat. p. Ziemowita Karpińskiego, wykonała na zakończenie audycji kilka pięknych tańców narodowych w efektownych kostiumach, poczem ku rozweseleniu audytorjum niezmiernie licznie zebranego wpadł na piękny dziedziniec starego Liceum, gdzie się odbywała pod cudownie rozgwieździonem niebem ta ostatnia audycja, barwny korowód, przedstawiający tradycyjny obchód krakowskiego Lajkonika. Frekwentanci Kursów dla dyrygentów, z niezrównanym p. J. Kozikiem w roli lajkonika na czele, udowodnili, że potrafią nietylko pracować, ale i bawić się wesoło, a godziwie.

*B. S.*

S O P O T Y

## „RIENZI" I „PARSIFAL" POD GOŁEM NIEBEM

Przedstawień operowych dawanych corocznie latem na scenie leśnej w Sopotach nie można oceniać kategorjami utartemi przy ocenie zwykłych naszych imprez teatralno-muzycznych. Zarówno specjalne założenie i charakter tych przedstawień oraz ich długoletnia już tradycja, jako też i wyjątkowe na obecne czasy warunki materjalne pozwalają na rozwinięcie nieosiągalnych u nas normalnie możliwości artystycznych.

Problem plenerowej opery leśnej w obecnej formie jest stosunkowo młodej daty, — choć teoretycznie wyprowadzić go można z sędziwego teatru antycznego — i szczególnie u nas nie był poddawany obszerniejszej dyskusji. Zagranicą, zwłaszcza na zachodzie i w Niemczech, robiono w ostatnich czasach niejedną próbę około urządzania stałych leśnych instytucyj operowych. Wyniki były różne; rozmaicie bowiem podchodzono do tych zagadnień, już to uważając taki teatr za intratne przedsiębiorstwo rozrywkowe dla rozbawionych letników danej miejscowości, już to głosząc mniej lub więcej szczytną misję uprawiania szczególnego rodzaju sztuki teatralnej. Wielu zaś — a odnosi się to również do sceny sopockiej — widzi w operze leśnej jedną z najpoważniejszych dróg do odrodzenia dramatu muzycznego.

Nie wchodząc w te skądinąd ciekawe zagadnienia musimy stwierdzić, że opera na scenie leśnej w Sopotach traktuje swe posłannictwo artystyczne od samego początku jak najpoważniej. Po ćwierćwieczu istnienia ma ona obecnie już swoisty charakter artystyczny i tradycję, ma swą dobrą opinję, sięgającą daleko poza granice W. M. Gdańska, ma wreszcie — co jest ważne dla istnienia i rozwoju takiej placówki, — stałe rzesze widzów. Np. w bież. sezonie (koniec lipca, początek sierpnia) było na sześciu przedstawieniach łącznie trzydzieści i kilka tysięcy widzów. Dochód — jeśli wziąć pod uwagę stosunkowo wysokie ceny biletów wstępu (3 — 15 guldenów) musiał być niemały. Rozwój tej opery postępuje więc z roku na rok naprzód. Przedstawienia jej popularne są nietylko wśród mieszkańców Wolnego Miasta; przybywają na nie licznie obcokrajowcy, w pierwszym rzędzie Niemcy z Rzeszy, w drugim (statystycznie biorąc) Polacy, — a nie brak i widzów z odleglejszych krajów.

Dobre podstawy materjalne pozwalają na niezwykłą wystawność tych przedstawień i na wszechstronne wykorzystywanie naturalnych warunków tej sceny, imponującej rozmiarami, lecz dobrze do przedstawień dobranej. Wyposaża się ją w nowoczesną maszynerję i kolosalne budowle. Dzięki nadzwyczajnej akustyce scena ta jest predestynowana do muzykowania bez wszelkich kompromisów dźwiękowych. — Orkiestra mieszcząca się w zagłębieniu przed sceną, składa się ze 130 ludzi zaproszonych z pośród najwybitniejszych artystów z Niemiec i Gdańska. Dyrygenci i soliści — od szeregu lat prawie ci sami — zaproszeni są również z czołowych zagranicznych teatrów muzycznych z Bayreuthem na czele. Scena naturalna oczywiście najlepiej nadaje się do przedstawiania oper romantycznych, które też przeważnie tu dawano. Obecnie jednak od kilku lat zarówno ze względów kasowych, jak i też dla szczególnego kultu dla Wagnera, zamieniono tę scenę na wyłącznie wagnerowską („północny Bayreuth").

W bieżącym sezonie dano 2 utwory Wagnera: jego początkowe dzieło, „Rienziego" (2 razy) i ostatnie „Parsifal'a" (4 razy). Porównanie dwóch krańców twórczosci Wagnera na tej scenie było ciekawe. Poziom artystyczny tych przedstawień był bardzo wysoki. Można podyskutować czy np. „Rienzi" na scenę leśną wogóle się nadaje. Zrobiono jednak ze strony kierownictwa artystycznego (Hermanna i Etty Merzów) wszystko, by dzieło to jak najlepiej wypadło. I rzeczywiście było na co patrzeć i czego słuchać. W stosunku do ub. roku, w którym również „Rienzi'ego" tu wystawiono, poczyniono pewne poprawki i dzieło na nowo inscenizowano. Całość była bez zarzutu. Świetnie wypadły sceny masowe (akt III!) i ewolucje choreograficzne. Rolę tytułową grał G. Pistor (z Berlina), Irenę — H. Singenstren (Wiesbaden), Collonę — S. Nilsson (Drezno). Cała obsada ta — jak i pozostałe role — dobrze dobrane, choć w ogólności strona wokalna nie jest najsilniejszą w tych przedstawieniach. Dyrygował z werwą i maestrją K. Tutein (Monachjum), od lat 13 stale tu angażowany.

Obok „Rienzi'ego" dano też w bież. roku z olbrzymim powodzeniem „Parsifala". Kto widział operę tę, graną na tej samej scenie przed 8 laty, mógł skonstatować wielki postęp w inscenizacji i interpretacji artystycznej. Obecna inscenizacja mocno zrośnięta jest z naturą i dlatego było tu sporo scen bardziej udanych, niż to możliwem jest w teatrze zamkniętym, gdzie symbolizacja musi być konieczną pomocą. W całości wydobyto z dzieła dużo siły dramatycznej i powagi, uwypuklając pierwiastek religijny. Miało się wrażenie, że tysiączne rzesze widzów biorą w skupieniu i ciszy (oklasków i kwiatów — za wzorem Bayreuthu — nie było!) udział we wspólnym głęboko przeżywanym nabożeństwie. Narzucała się wprost analogia do teatru starej Hellady, gdzie oglądanie widowisk teatralnych było dla widza — czemś wielkiem! — Nastrojowo najpiękniejszy był akt III, Wiosna pod lasem, a zwłaszcza cud Wielkopiątkowy.

Dyrygował R. Heger (z Berlina) uczeń i następca na tem stanowisku M. Schillings'a. Długie to dzieło wagnerowskie uczynił zajmującem aż do ostatniego taktu, zważając na ciągłość zasadniczej linii melodycznej i imponując m. in. pięknem legatem.

Rolę tytułową dublowali Dr. Poelzer (Bayreuth i Monachjum), dobry

śpiewak i aktor, oraz K. Hartmann (Monachjum). W pozostałych rolach wyróżnili się: Kundry — I. Karén (Bayreuth i Monachjum), mająca piękny niski mezzo-sopran oraz G. Ljungberg (Nowy Jork), Amfortas — M. Roth (Stuttgart) oraz świetny odtwórca tej roli z Bayreuthu H. Janssen, Gurnemanz — W. Hospach i I. Andresen (Berlin i Bayreuth) i in.

Pyszne dekoracje do obu dzieł dał W. Hoffman (Gdańsk). Reżyserją i inscenizacją kierowali H. i E. Merzowie (Sopoty). Chóry (500 śpiewaków!) przygotował A. Żelazny (Sopoty). Wszyscy stanęli na wysokości zadania.

Takie wykonanie misterjum wagnerowskiego mogło się podobać nawet niejednemu przeciwnikowi Wagnera wzgl. jego „Parsifal'a", coraz częściej atakowanego. Ile to można zrobić umiłowaniem sztuki i — pieniędzmi! Może jednak „Parsifal" specjalnie dobrze wypadł na scenie sopockiej dlatego, że przecież Wagner tę jedyną partyturę napisał dla specjalnych warunków akustycznych zagłębionej w ziemię orkiestry bayreuckiej. Warunki więc poniekąd podobne.

Nasuwa się zagadnienie: Czy nie wartoby pomyśleć o podobnych imprezach letnich także na wybrzeżu polskim, np. w oparciu o przyszły teatr gdyński?

*Mgr. Leon Witkowski*

## Z ORMUZU

W ORMUZie ukończono już prace nad przygotowaniem nadchodzącego sezonu koncertowego.

Działalność ORMUZu na prowincji będzie kontynuowaniem dotychczasowej pracy, przeprowadzonej jednak w myśl zasady koncentracji, czyli zacieśnienia terenu działalności na korzyść intensywności i systematyczności ruchu koncertowego.

Specjalną opieką będą otoczone audycje dla młodzieży szkolnej.

Zakres działalności ORMUZu obejmie w bieżącym roku oprócz organizowania koncertów i audycyj szkolnych na prowincji i audycyj w gimnazjach warszawskich — urządzenie cyklu 14-tu koncertów w Sali Konserwatorjum, w tej liczbie 7-iu zorganizowanych, jako audycje Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki.

Dla pomocy w sprawach fachowych, tyczących się działalności ORMUZu, została powołana przez Zarząd specjalna Komisja Ormuzowa, w skład której wchodzą: p. p. E. Umińska, P. Lewiecki, A. Michałowski, B. Rutkowski, H. Sztompka, B. Woytowicz i T. Ochlewski, któremu powierzone zostało kierownictwo działu ORMUZ.

# TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

W WARSZAWIE (Mazowiecka 7)

OGŁASZA

# KONKURS KOMPOZYTORSKI

## NA UTWÓR SOLOWY NA FORTEPIAN

o dowolnej formie (sonata, suita, fantazja, warjacje i t. p.).
Czas trwania utworu: od 10 do 20 minut.

Ostateczny termin nadsyłania utworów: *1 marca 1937 r.*
Nagrody: I — Zł. 500.—, II Polskiego Radia — Zł. 400.—, III — Zł. 300.— ponadto dopuszczalne są wyróżnienia.

Warunki:

1. Zgłaszać na konkurs mogą kompozytorowie polscy tylko utwory oryginalne, nigdzie drukiem nie ogłoszone.
2. Utwory nagrodzone stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.
3. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo nabycia utworów wyróżnionych i nienagrodzonych.
4. Sąd konkursowy ma prawo innego podziału łącznej sumy nagród, jeżeli wymagać tego będzie jednakowa wartość zgłoszonych utworów.
5. Utwory konkursowe winny być zaopatrzone w godła i posiadać dołączoną zamkniętą kopertę z nazwiskiem i adresem kompozytora.

Skład Sądu konkursowego będzie ogłoszony w jednym z najbliższych zeszytów czasopisma „MUZYKA POLSKA".

# POLSKA

## Katowice.

*Jubileuszowy Zjazd* śpiewaków śląskich odbył się bardzo uroczyście w Katowicach, w czasie Ziel. Świąt. Na zjazd ten przybyli: wojewoda śląski — dr. Michał Grażyński, ks. biskup — Stanisław Adamski, reprezentant Min. W. R .i O. P. — Sidorowicz, przedstawiciele władz, związków śpiewaczych oraz liczna publiczność. Koncertowa część Akademii w Teatrze Polskim składała się z wiązanki „Na pograniczu śląska" St. M. Stoińskiego oraz „Jasnej Góry" (II część oratorium p. t. „Śluby Jana Kazimierza") Mieczysława Sołtysa. Po akademii na placu Marszałka Piłsudskiego odbył się ludowy koncert chórów m. Katowic. Następnego dnia, w czasie nabożeństwa polowego, chóry wykonały „Missa in. hon. Resurections D. N. Jesu Christi" W. Lachmana oraz dzieła Gorczyckiego, Kurpińskiego, Friemanna, Maszyńskiego i Stoińskiego. Na zakończenie odbył się na stadionie miejskim PW i WF wielki koncert chórów (około 40 zespołów) ze wszystkich okręgów śląskich.

## Cieszyn.

*Koło cieszyńskie Związku Pol. Młodzieży Ewang.* wykonało przy współudziale orkiestry wojsk. 4. p. s. p. po raz wtóry kantatę E. Gruberskiego „Pogrzeb Kościuszki" oraz szereg utworów przedwcześnie zmarłego kompozytora śląskiego, Władysława Macury. Dyrygował Stanisław Macura. Występ był transmitowany przez Radio.

## Ruda śląska.

Dnia 7 i 8 czerwca chór mieszany „*Dzwon*", nagrodzony na ostatnim Ogólnośląskim Zjeździe śpiewaczym obchodził w Rudzie jubileusz dwudziestopięciolecia swego istnienia. Program koncertu jubileuszowego obejmował polifoniczne kompozycje staropolskich mistrzów, jak: Gorczyckiego i Zielińskiego, oraz współczesnych kompozytorów polskich: Kazury, Lipskiego, Nowowiejskiego, Wiechowicza i innych. W uroczystościach tych udział wzięły również liczne chóry, przybyłe z najbliższych okolic, a nawet ze Śląska Opolskiego.

## Junikowo.

Koło śpiewacze „*Lutnia*" w Junikowie obchodziło rocznicę piętnastoletnią swego założenia. Chór (z 400 osób) odśpiewał „Sielankę" Bartkiewicza, „Modlitwę z Mildy" Moniuszki i „Poloneza" Kurpińskiego, z tow. orkiestry dętej 7 p. s.

## Kraków.

Polskie Radio w dziedzińcu arkadowym Zamku Królewskiego na Wawelu w Krakowie zorganizowało w lipcu b. r. *trzy wielkie koncerty* wyłącznie muzyki polskiej. Orkiestra symfoniczna pod dyr. G. Fitelberga oraz chóry Tow. muz. i Tow. oratoryjnego w Krakowie pod dyr. Wallek-Walewskiego i A. Kopycińskiego wykonały szereg dzieł kompozytorów polskich, poczynając od St. Moniuszki aż do ostatniej doby. Szczytowym punktem produkcyj orkiestrowych był poemat symfoniczny „Harnasie" Szymanowskiego. Koncerty, z których całkowity

dochód Polskie Radio przeznaczyło na odnowienie Wawelu, transmitowane były na wszystkie rozgłośnie polskie oraz niemieckie i angielskie.

Łódź.

*Chór kościelny* przy katedrze łódzkiej wykonał oratorium H. Opieńskiego p. t. „Syn marnotrawny". Dyrygował B. Ulass. Oratorium było nadawane przez Radio.

Poznań.

*Teatr Wielki w Poznaniu* wystawia w sezonie operowym 1936/37 najnowsze dzieło Ludomira Różyckiego p. t. „Mała hrabina", osnute na tle romantycznej miłości wielkiego Korsykanina do Marii Walewskiej.

Toruń.

W Toruniu odbył się, 17 maja, Zjazd delegatów *Pomorskiego Związku Śpiew.* przy udziale 24 delegatów z całego Pomorza. Prezesem do Zarządu Głównego został ponownie obrany Ratajski, dyrygentem — Marcinkowski. Obrady Zjazdu poświęcone były m. in. pracom przygotowawczym do Zlotu śpiewactwa polskiego, który odbył się w Warszawie.

Warszawa.

*Opera warszawska* otwiera swój sezon 1936/37 operą St. Moniuszki „Straszny dwór", która wykonana zostanie w dniu 15 października. Połączone orkiestry Opery i Polskiego Radia, oraz chóry Opery i kościoła św. Krzyża wystąpią pod dyrekcją Mieczysława Mierzejewskiego.

*

Drugą z kolei premierą po „Strasznym dworze" będzie komiczna opera Planqueta „Dzwony Kornewilskie", od dawna niegrane w Warszawie. Poza tym, Dyrekcja Opery przewiduje operę „Peleas i Melisanda" Debussyego z Bandrowską-Turską w roli tytułowej.

*

*Sasch Leontiew* został powołany na dyrektora baletu i szkoły baletowej Teatru Wielkiego w Warszawie.

W ostatnich latach Leontiew współpracował z najwybitniejszymi mistrzami, jak: Toscanini, Reinhard, Bruno Walter, Maria Jeritza i in., zdobywając wszędzie uznanie i podziw dla swej sztuki choreograficznej.

*

Na scenie teatru Wielkiego odbył się w sierpniu pokaz dekoracyj znakomitej malarki, *Zofii Stryjeńskiej*, do „Harnasiów" Karola Szymanowskiego. Na pokazie był obecny kompozytor.

*

Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie ogłasza konkurs

1. Treścią konkursu jest napisanie dzieła o życiu i twórczości Fr. Chopina, o jego znaczeniu dla Polski i świata w ujęciu popularnem do użytku w szkołach powszechnych.

2. Objętość dziełka nie powinna przekroczyć 64 str. formatu 16-tki, (na jednej stronie plus minus 37 wierszy po 57 liter w każdym wierszu).

3. Utwory konkursowe należy nadsyłać pisane na maszynie, względnie odręcznie pismem b. czytelnym.

4. Na egzemplarzu utworu nadesłanego na konkurs autor powinien podać oprócz tytułu, wybrane przez siebie godło; godło to powinno być powtórzone na zamkniętej kopercie, zawierającej wewnątrz nazwisko i adres autora.

5. Utwory konkursowe nadsyłać należy do dnia 15 stycznia 1937 roku (termin ostateczny przedłużony) włącznie pod adresem I. F. C. w Warszawie, Plac Dąbrowskiego Nr. 2.

6. Za najlepsze utwory sąd konkursowy przyznaje dwie nagrody ufundowane przez I. F. C.: pierwszą nagrodę w wysokości zł. 500.—, drugą zł. 200.—. Pozatem sąd konkursowy może też przyznać dyplomy uznania za wybitniejsze utwory nadesłane na konkurs.

7. Prawa autorskie do pracy odznaczonych I i II nagrodą stają się tem samem wyłączną własnością I. F. C. na wszystkie kraje i na czas trwania ochrony prawa autorskiego.

8. Skład sądu konkursowego stanowią: pp.: L. Binental, Br. Keuprulian-Wójcik, W. Maliszewski, E. Morawski, St. Niewiadomski, S. Lidzki-Śledziński, J. Balicki.

9. Na życzenie autorów Biuro Instytutu wysyła szczegółowe wskazówki metodyczne.

⁂

Do Zarządu Miejskiego m. st. Warszawy wpłynęło 16 ofert na dzierżawę *Opery Warszawskiej* w sezonie 1936/37 r. Oferty złożyli: Bilatowicz Jan, Dołżycki Adam, Dygas Ignacy, Hofman Juliusz, Jarecki, hr. Koźmiński Karol, Langer Alfred, Lewicki Mikołaj i Didur Adam (występujący wspólnie), Mazurkiewicz Tadeusz, Niwiński Jan, Prawdzic-Lejman Michał, Różycki Ludomir, Ślązak Stefan, Sas-Wójciska Halina, Wermińska Wanda i Mazaraki Jerzy. Zarząd Miejski po rozpatrzeniu wszystkich ofert zawarł w dniu 19 czerwca b. r. trzyletnią umowę z Jerzym Mazarakim, b. sekretarzem generalnym Opery oraz b. wicedyrektorem Polskiego Radia.

Gdańsk.

Radiostacja gdańska transmitowała *koncert symfoniczny*, poświęcony wyłącznie muzyce polskiej. Solistką była Maria Wiłkomirska, która odegrała „Fantazję Polską" Paderewskiego i „Allegro de Concert" Chopina. Poza tym orkiestra pod dyr. Kazimierza Wiłkomirskiego wykonała „Morskie Oko" Noskowskiego, „Odwieczne pieśni" Karłowicza i „Z niwy polskiej" Malinowskiego. Chór „Cecylia" odśpiewał pieśni ludowe w opracowaniu Maklakiewicza i Rybickiego.

⁂

W wielkiej sali kasyna w Sopotach odbył się niedawno *koncert symfoniczny*, poświęcony muzyce polskiej z udziałem gdańskiej orkiestry operowej pod dyrekcją Kazimierza Wiłkomirskiego, oraz solistki Eugenii Umińskiej. Gdańska prasa niemiecka wyrażała się z najwyższym uznaniem zarówno o dziełach, jak i o wykonawcach koncertu.

Muzyka polska w programach zagranicy.

*„Halka"* St. Moniuszki ukaże się w połowie listopada w *berlińskiej* operze państwowej. Inscenizację tej polskiej opery powierzono genr. intendentowi opery hamburskiej, Strohmowi, któremu zawdzięczamy premierę „Halki" w Hambnrgu.

*

Balet K. Szymanowskiego *„Harnasie"*, który ostatnio osiągnął olbrzymi sukces w Wielkiej Operze paryskiej, wykonany będzie w sezonie 1936/37 w operze *hamburskiej* i *zuryskiej*.

*

*„Rapsodia litewska"* M. Karłowicza wykonana została w *Neapolu*, pod dyr. Carlo Cammarota.

*

*W Karlowych Warach* (Karlsbad) odbył się dn. 12 sierpnia *koncert muzyki polskiej*. Na program złożyły się następujące utwory: „Step" Noskowskiego, „Legenda o św. Jerzym" Rytla, „Rapsodia litewska" Karłowicza oraz „Suita na orkiestrę" Różyckiego. Dyrygował Robert Manzer.

*

Znakomity wiolonczelista niemiecki, Günther Schulz-Fürstenberg, wykonał na *Międzynarodowym Kongresie Lotniczym* w Bielefeld (Niemcy), 20 lipca b. r., „Kujawiaka" oraz „Pielgrzymkę do chramu Światowida" z tow. orkiestry symfonicznej — Feliksa Nowowiejskiego.

Tegoż kompozytora „Improwizację" oraz „Kujawiaka" grał ostatnio Schulz-Fürstenberg na koncertach w Berlinie, Hamburgu, Bremie oraz Heilsbergu i Gumbinnen (Prusy Wschodnie).

*

IV-ta symfonia *K. Szymanowskiego* wykonana została w *Bernie i Sztokholmie;* partię fortepianową odegrał wirtouz szwajcarski, Karl Hirth.

### Polscy wykonawcy zagranicą.

*Józef Hofmann* koncertował w lipcu, w olbrzymiej sali Opery „Colon" w Buenos Aires. Koncerty te cieszyły się olbrzymim powodzeniem. Hofman grał również utwory polskie.

*

Dnia 5 czerwca, *Stanisław Niedzielski* w Radio londyńskim wykonał m. in. utwory kompozytorów polskich: Różyckiego i Szałowskiego.

*

Prof. *Józef Turczyński* wystąpił z recitalem szopenowskim w Radio wiedeńskim.

*

Dyr. baletu argentyńskiego opery „Colon" w Buenos Aires, *Jan Ciepliński*, przyjął engagement na dwa następne sezony. Jego kreacje baletowe w „Samson i Dalila", „Traviata" i „Borys Godunow" doznały wielkiego powodzenia.

*

Prof. *Zbigniew Drzewiecki* wystąpił w lipcu z recitalem fortepianowym, nadanym przez rozgłośnie drezdeńską i lipską.

*

W czerwcu b. r., w państwowej Operze berlińskiej wystawiono „Rigoletto" Vardiego. Partię Gildy odśpiewała z wielkim powodzeniem *Ewa Bandrowska-Turska*.

Znakomita śpiewaczka polska, również w Paryżu, w sali Gaveau, dała koncert, program którego zawierał m. in. kompozycje Szymanowskiego i Perkowskiego.

*

W wielkiej Olimpiadzie tanecznej w Berlinie, która odbyła się w drugiej połowie lipca, brał ndział zespół baletowy *Feliksa Parnella* oraz solistki: *Olga Sławska* i *Ziuta Buczyńska*. Występy naszych tancerzy zdobyły olbrzymi sukces i wielkie uznanie zarówno prasy, jak i publiczności niemieckiej.

*

Dnia 16 sierpnia b. r., *Artur Rodziński* dyrygował koncertem na tegorocznym Festivalu w Salzburgu. Wykonane były m. in. „Płomienny ptak" Strawińskiego i „Symfonia" Szostakowicza.

*

Koncert *Jana Kiepury i Eugenii Umińskiej* odbył się w czerwcu, na tarasie ogrodu zoologicznego w Berlinie. Dochód z tej imprezy, będącej pod protektoratem amb. R. P. Lipskiego i premiera Goeringa, przeznaczono na cele dobroczynne. Kiepura odśpiewał szereg aryj z opery „Halki", „Toski", „Manon", „Aidy" i „Cyganerii", Umińska zaś wykonała na skrzypcach kilka utworów Karłowicza i Zarzyckiego.

*

Trzy rozgłośnie zagraniczne: wiedeńska, luksemburska i brukselska dały koncerty, poświęcone całkowicie *muzyce polskiej.*

*

Występy zagraniczne *Jana Kiepury* doznały niezwykle serdecznego przyjęcia. Ostatnio występował w Berlinie („Rigoletto", „Tosca", „Turandot"), Wiedniu („Cyganeria" i „Tosca") i Paryżu („Tosca").

### Polskie zrzeszenia artystyczne zagranicą.

*Związek śpiewaków polskich w Stanach Zjednoczonych* zmierza stale do połączenia wszystkich zespołów śpiewaczych w jedną organizację. W wyniku tej akcji Związek powiększył się o 11 zespołów śpiewaczych z Nowej Anglii, a ostatnio zgłosiły akces do Związku chóry z Buffalo.

*

Dnia 30 sierpnia, w salach audytorium św. Trójcy w Chicago, odbył się wielki wieczór muzyczno-wokalny z okazji jubileuszowego obchodu dwudziestopięciolecia istnienia *Unii Polsko-Amerykańskich Muzyków.* Organizacja ta, skupiająca obecnie przeszło 300 członków, w ciągu swego istnienia rozwijała nader intensywną działalność na polu krzewienia i propagandy muzyki polskiej.

*

Z okazji trzydziestolecia *Zw. Polskich Kół Śpiewaczych* na *Westfalię i Nadrenię* odbył się w Bochum, 31 maja, VII ogólny zjazd z tych terenów. Na zjazd przybyli konsul Rzplitej w Essen Korsak, dyrektor światowego związku Polaków z Warszawy — Kowalec, kierownik naczelnego Związku Polaków w Niemczech—dr. Karczmarek, przedstawiciel śpiewactwa w kraju—prof. Wiechowicz oraz przedstawiciele: Śląska Opolskiego, śpiewaków polskich z Berlina i prasy polskiej. W czasie uroczystości wręczono prezesowi polskich kół śpiewaczych na Westfalię i Nadrenię—Przybylskiemu, sztandar, ufundowany przez naczelną organizację Związku Polaków w Niemczech. Poczem odbyły się popisy około 40 chórów śpiewaczych.

*

Ukazał się specjalny numer miesięcznika *„Polacy Zagranicą"*, organu Światowego Związku Polaków z Zagranicy, wydany z okazji I Zlotu śpiewaków polskich, jaki odbył się w dn. 27 — 29 czerwca b. r., w Warszawie. Numer ten, starannie opracowany i bogato ilustrowany, przyczyni się niewątpliwie do dalszego rozwoju i propagandy pieśni polskiej w świecie.

## ANGLIA

W królewskiej operze „Covent Garden", w Londynie, wystąpił słynny *balet rosyjski Basile'a,* który w publicz-

ności angielskiej wzbudził entuzjazm. Najważniejszym numerem produkcji było nowe dzieło choreograficzne „Union Pacific", układu Massine'a (nauczyciela baletu).

*

*Ivor Novello*, ulubieniec publiczności londyńskiej, wystawi w jesieni b. r. nową swą komedię muzyczną p. t. „Zachwyt".

*

Wielki sezon operowy w „Covent Garden" zakończył się „Pierścieniem Nibelungów" Wagnera, pod dyr. Thomasa Beechama.

*

W jesieni oczekiwany jest występ całego zespołu opery drezdeńskiej w „Covent Garden". Po występach tego zespołu otwarty zostanie, około świąt Bożego Narodzenia, nowy sezon opery londyńskiej, który trwać będzie do wiosny 1937 r.

Znany kapelmistrz, Bruno Walter, zaangażowany został do prowadzenia w „Covent Garden" opery Czajkowskiego „Eugeniusz Onegin".

*

*Matylda Verne*, jedna z ostatnich uczennic Klary Schumann, zakończyła życie w Londynie, gdzie miała szkołę gry fortepianowej.

## BELGIA

Z postanowienia belgijskiego ministerstwa oświecenia publicznego powstała *orkiestra narodowa*, złożona z 62 muzyków, wybranych z najlepszych instrumentalistów krajowych. Zarobek roczny poszczególnych członków orkiestry wynosić będzie od 15.000 do 16.500 frank. belg. za 1000 godzin pracy. Nowa ta organizacja nie wytworzy w żadnym razie konkurencji orkiestrze symfonicznej w Brukseli. Będzie ona spełniała swe zadanie, współpracując ze stowarzyszeniami koncertowymi tych miast, w których nie ma jeszcze zespołów symfonicznych, co wpłynie bardzo dodatnio na rozwój ruchu muzycznego w Belgii.

## ESTONIA

W czerwcu b. r. odbyło się w Tallinie *Wszechestońskie święto śpiewacze*. Program uroczystości, w ciągu trzech dni, wypełniły chóry (w liczbie 653), które od pięciu lat przygotowywały się do tych popisów.

## FRANCJA

W stuletnią rocznicę śmierci poety i muzyka, *Rouget de Lisle*, twórcy słynnej pieśni, nazwanej przez niego „Chant de guerre de l'armée du Rhin", a która otrzymała następnie nazwę „Marsylianki", odbyła się, 19 czerwca b. r., wielka uroczystość na podwórcu paryskiego Pałacu Inwalidów. Orkiestry wojskowe wykonały szereg pieśni wojennych, obejmujących okres od roku 1789 — 1815, na zakończenie zaś licznie zgromadzona publiczność odśpiewała „Marsyliankę".

*

Od pewnego czasu *Radio francuskie* wprowadziło w swych programach ciekawą innowację. Oto, krytyk muzyczny, Karol Oulmont, omawiając w swych pogadankach utwory muzyczne ostatniej doby, interpretuje osobiście na fortepianie ich specjalnie charakterystyczne ustępy.

*

Biorąc przykład z nieistniejącej „Gruppe des Six", do której należał

Artur Honnegger, czterej młodzi kompozytorowie francuscy w osobach: Yves Bandier, Olivier Messiaen, Daniel Lesur i André Jovilet utworzyli spółkę pod nazwą *„la Jeune France"*, dzięki której będą mogli publiczność paryską zapoznać ze swoją twórczością.

*

*La Argentina,* słynna tancerka hiszpańska, umarła nagle na serce w Bayonne.

## ITALIA

*Opera królewska* w Rzymie, w ubiegłym sezonie, wystawiła 25 oper, w tem 3 obce: „Trystan i Izolda" Wagnera, „Werther" Massenet'a i „Mignon" Thomasa. Ostatnio wystawiono nowość — operę Alfano „Cyrano de Bergerac", która cieszyła się dużym powodzeniem.

*

Jak za lat poprzednich, miasto *Werona,* w lipcu i sierpniu b. r., zorganizowało na odkrytych arenach romańskich serię przedstawień. Wykonano m. in. „Aidę" i „Otella" przy udziale najlepszych śpiewaków teatru rzymskiego i „La Scali", pod dyr. Tullio Serafina.

*

Jako następca zmarłego Ottorina Respighiego, został powołany przez Akademię Muzyczną św. Cecylii w Rzymie na profesora kompozycji *Ildebrando Pizzetti,* znany kompozytor i dotychczasowy dyrektor mediolańskiego Konserwatorium im. Verdiego.

## NIEMCY

W Weimarze odbyło się doroczne 67 zgromadzenie *„Allgemeines deutsches Musikverein"*. Pierwsze zebranie miało miejsce tamże w r. 1861, z inicjatywy Liszta, który był jednym z założycieli i przez szereg lat prezesem honorowym tego stowarzyszenia.

*

*Międzynarodowe Towarzystwo im. Mozarta,* którego centralna siedziba mieści się w Salzburgu, wydaje swoje 47 sprawozdanie roczne. Towarzystwo to liczy obecnie 68 sekcyj, rozsianych po całym świecie. Ostatnio nabyło ono wiele manuskryptów z autografami oraz jeden list Mozarta do swojej siostry. Poza tym Towarzystwo przygotowuje całkowite wydawnictwo dotąd nieznanych listów Leopolda Mozarta (ojca kompozytora) do swej córki, Marianny. Listy odsłaniają mnóstwo ciekawych szczegółów z prywatnego życia rodziny Mozartów. Redakcję oddano w ręce muzykologom Otto-Erichowi Deutschemu i Bernardowi Paumgartnerowi.

*

Na dyrektora nowopowstającej *Śląskiej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu* (patrz: Muzyka Polska, zeszyt III) powołany został prof. Henryk Boell. Dodać należy, że będzie on jednocześnie kierownikiem wrocławskiej Akademii Śpiewu, znanej w Warszawie z wykonania w swoim czasie „Pasji Mateusza" Bacha.

### Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Miejski teatr w Lipsku wystawia nową, komiczną operę „Schlaraffenhochzeit" *S. W. Müllera.* Kierownictwo muzyczne objął Paul Schmitz.

*

*Eugeniusz Mürl* napisał ostatnio hymn „Bekenntnis" na chór mieszany, dziecięcy i orkiestrę.

*

W Stuttgardzie Maria Caroni śpiewała pięć nowych pieśni *Wernera Trenknera* z tow. orkiestry.

*

Teatr krajowy w Darmstacie posiadł wyłączną własność wystawienia nowej opery *Ludwika Roseliusa* „Gudrun". Inscenizację tej opery powierzono prof. Hoffmüllerowi, dekoracyjną stronę — prof. Pasettiemu.

*

Fritz Lehmann wznowił 4 czerwca „Fröhliche Musik" Grabnera w miejscowości kąpielowej — Bad Pyrmont.

*

W Bibliotece berlińskiej (sekcji manuskryptów) zostały odnalezione przez prof. Schünemanna *12 Tańców niemieckich* na fortepian, napisanych przez *Beethovena w r. 1796.* Były one wykonane po raz pierwszy przez E. Fischera w Radio berlińskim.

### Z niemieckich scen operowych

*Opera monachijska* dnia 17 sierpnia obchodziła 400 przedstawienie „Latającego Holendra" Wagnera.

*

Mała opera komiczna *Glucka* p. t. „l'Ivrogne corigé", wystawiona po raz pierwszy w Wiedniu 1760 r., została wznowiona z powodzeniem w teatrze miejskim, w Kilonii.

*

Przedstawienia w *Augsburgu* odbyły się w tym roku; między 11 lipca i 30 sierpnia. Między innymi uwzględnione zostały dzieła tej miary, jak: „Zaczarowany flet" Mozarta i „Elektra" Straussa, poza tym „Marta" i „Moc przeznaczenia".

*

Niemiecka opera w *Berlinie,* w okresie XI Olimpiady, wystawiła następujące dzieła wagnerowskie: „Tannhäuser" (3 sierpnia), „Lohengrin" (6 sierpnia), „Śpiewacy norymberscy" (8 sierpnia), „Złoto Renu" (10 sierpnia), „Walkirie" (12 sierpnia), „Siegfrid" (14 sierpnia) i „Zmierzch bogów" (16 sierpnia).

*

*W Bayreuth,* jak każdego roku, odbyły się uroczystości wagnerowskie. Rozpoczęte one zostały „Lohengrinem" (19 lipca). Urządzeniem tegorocznych uroczystości kierowała Winifred Wagner, zaś kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach Wilhelma Furtwänglera. Dodać należy, że tegoroczne uroczystości w Bayreuth były pod znakiem 50-lecia śmierci Liszta.

*

W związku z konfliktem, który w swoim czasie powstał między *Wilhelmem Furtwänglerem,* dyrygentem Opery berlińskiej, a Rządem Rzeszy niemieckiej na tle sprawy Pawła Hindenmitha, Furtwängler na prośbę swoją został na rok zwolniony od występów. Pożegnalny jego koncert stał się w Filharmonii berlińskiej entuzjastyczną manifestacją zwolenników Furtwänglera, którzy oklaskiwali bez końca znakomitego dyrygenta po wykonaniu 7 i 8 symfonii oraz uwertury z „Coriolana" Beethovena.

Tymczasowo, po ustąpieniu Furtwänglera, operę berlińską prowadzi Werner Egk.

## STANY ZJEDNOCZONE

*Artur Toscanini,* ze względu na stan zdrowia, opuścił Filharmonię nowojor-

ską, w której pracował 11 lat, jako dyrygent orkiestry. Ostatni jego koncert pożegnalny w końcu czerwca był wielką demonstracją na cześć mistrza. Wielki artysta przeznaczył całkowity dochód z koncertu na rzecz członków orkiestry, urzędników i służby „Carnegie Hall".

Z racji wyjazdu Toscaniniego, do prowadzenia koncertów w przyszłym sezonie zostali wybrani: John Barbirolli i Artur Rodziński. Pierwszy jest dyrektorem orkiestry szkockiej w Leeds, drugi — Cleveland.

## SZWAJCARIA

*Na konkurs,* zorganizowany przez Stowarzyszenie muzyków szwajcarskich i Teatr miejski w Zurychu, nadesłano *10 partytur baletowych.* Jury w osobach: K. H. David (Zurych), Robert Denzler (Zurych) i Henri Gagnebin (Genewa) pierwszej nagrody nikomu nie przyznało. Drugą nagrodę zaś otrzymali Frank Martin i Walter Müller von Kulm; trzecią — Conrad Beck i Jean Binet.

Dyrekcja teatru w Zurychu zamierza wystawić w roku przyszłym balet W. Müllera, p. t. „Die blaue Blume" (libretto — Pino Mlakar).

*

*Międzynarodowe Towarzystwo Brucknera* zorganizowało w Zurychu (w końcu czerwca) szósty doroczny festival. Z tej okazji wykonane zostały symfonie I, V, VI, VIII i IX, trzy Msze (f-moll, d-moll i e-moll), Te Deum, 150 Psalm, kilka motetów oraz wiele dzieł religijnych. W koncertach tych brały udział następujące stowarzyszenia: orkiestra z „Tonhalle", radio zuryskie, „Gemischter Chor", „Sängerverein Harmonie", („Liebfrauen Chor", Häusermansche Chor", wszystko z Zurychu), nakoniec chór z katedry monachijskiej. Dyrygentami byli. V. Andreae, S. von Hausegger (Berlin), P. Raabe (Berlin) i H. Lavater (Zurich).

*

We wrześniu (18 — 26) odbędzie się w *Genewie* wielka impreza muzyczna, organizowana przez „l'Asociation du Festival". Program przewiduje „Pelléas et Mélisande" i dwa wielkie koncerty symfoniczne, poświęcone dziełom Debussyego, Strawińskiego i Ravela. Orkiestrę, złożoną z 80 osób, poprowadzi Ernest Ansermet. Prócz tego jest możliwem wystawienie w obsadzie najlepszych artystów włoskich „Falstaffa" Verdiego, do tej pory niegranego w Genewie.

### Muzyka dawna.

W Instytucie muzykologicznym Uniwersytetu *we Fryburgu* odbyła się niedawno audycja *muzyki dawnej.* W programie były następujące dzieła: „Quatour" III, op. 7 J. Dalayraca, „Sonate pour flûte et clavecin" Jana Chrystiana Bacha, „Divertimento" J. Haydna, „Pièces pour épinette" D. G. Türka, „Sonate pour violon et épinnette" Gaviniésa i „Nachtwaechter — Serenade" H. Bibera.

Dodać należy, że spinet, na którym grano, skonstruowany był przez Jana Dreyera we Fryburgu (XVIII w.). Tenże Instytut muzykologiczny nabył go w r. 1934.

## TURCJA

Opublikowany komunikat tureckiego Min. Kultury stwierdza, że *pierwszy sezon koncertowy* pod dyr. dr. Ernesta Praetoniusa miał doskonały wynik. Wobec tego zaproponowano Praetoniusowi zawarcie kontraktu na następ-

ne trzy lata. Oprócz dzieł klasycznych wykonano w ubiegłym sezonie po raz pierwszy trzy symfonie Brucknera oraz dzieła kompozytorów: Debussyego, Graenera, Honneggera, Kodaly i in.

## W Ę G R Y

„Kaprys Węgierski" *Eug. Zadora* został wznowiony w ciągu lata w Dreźnie, Salzburgu i Wiedniu, jak również stacje radiowe nadawały w Budapeszcie, Lozannie, Londynie, Luksemburgu, Pradze, Warszawie i Wiedniu.

## Z. S. R. R.

*Sergiusz Prokofiew* napisał bajkę symfoniczną p. t. *„Piotruś i Wilk"*, która ilustruje przygody dziecka zagubionego w lesie. Wystawiono ją w jednym z teatrów moskiewskich, gdzie doznała wielkiego powodzenia wśród małych słuchaczów. Charakterystyczną cechą wystawienia tego dzieła jest wprowadzenie osoby speakera, który w miarę postępu muzyki i śpiewu komentuje głośno przebieg akcji.

*

W archiwach Konserwatorium w Leningradzie odnaleziono niedawno *nieznane* dzieło na solo, chór i orkiestrę, które *Czajkowski* napisał w r. 1875, w epoce swoich studiów konserwatoryjnych. Jest ono komentarzem słynnej „Ode an die Freude" Schillera, którą użył już Beethoven w swojej IX symfonii.

*

Opera parodystyczna A. Borodina p. t. „Bohaterowie", która została odnaleziona, będzie niebawem wykonana na scenie Teatru Kameralnego w Moskwie.

## MIĘDZYNARODOWE KONGRESY I KONKURSY MUZYCZNE.

*„Prix Emil-Hertzka"*, ustanowiona w r. 1932 dla uczczenia pamięci fundatora wielkiego domu wiedeńskiego *„Universal — Edition"*, została przyznana po raz trzeci. Przedmiotem konkursu tegorocznego były: opera, pantomina, lub też balet. Ogółem przysłano 26 dzieł, z tej liczby 9 z Włoch, 3 z Austrii, 3 z Niemiec, 2 ze Szwajcarii i po jednej z następujących krajów: St. Zjednoczone, Belgia, Anglia, Grecja, Holandia, Jugosławia, Hiszpania, Czechosłowacja i Węgry. Jury przyznało trzy nagrody po 800 szyling.: G. Bianchiemu (Wenecja) za balet z pieśnią „Les quatre saisons", Maxowi Ettingerowi (Austria) za operę „Dolorès" i Hannsowi H. Meyerowitzowi (Rzym) za balladę dramatyczną. Nagroda zaś w wysokości 600 szyling. przypadła Wiktorowi Ullmannowi (Praga) za operę „Sturz des Antichrist". Następnie zostali wyróżnieni: W. Eisenmann za operę „Der König des dunklen Kammer", Bacarisse za operę „Charlot" i B. K. Lewis za utwór dramatyczny „A Dream Drama".

*

Z okazji pięćdziesięcioletniej rocznicy śmierci *Franciszka Liszta* odbędzie się w październiku b. r., w *Bayreuth*, wielki *festival*.

*

Na konkurs międzynarodowy w związku z *XI Igrzyskami Olimpijskimi*, które odbyły się w Berlinie, nadesłano 33 utw. Wybór najlepszego dzieła konkursowego przeprowadzony został w dniu 15 sierpnia. Wyniki są następujące: Paul Höffer (Niemcy) za kompozycję „Olympischer Schwur" otrzy-

mał złoty medal; Lino Laviabella (Włochy) za dzieło orkiestrowe „Il vincitore" i Kurt Thomas (Niemcy) za „Kantate zur Olympiade 1936" dostali srebrne medale, zaś H. Genzer (Niemcy) za dzieło wokalno - instrumentalne „Der Läufer" — bronzowy medal.

*

W czerwcu b. r. odbył się Trzeci *Międzynarodowy konkurs śpiewaczy i pianistyczny w Wiedniu.* Wyniki dał następujące: pierwszą nagrodę z grona śpiewaków otrzymała Luiza de Paulo (Włochy); drugą — Erick Andersen (Szwecja) i P. Gabbi (Włochy); trzecia zaś przypadła w udziale *Marii Jędrzejowskiej* (Polska). Z fortepianistów uzyskał pierwszą nagrodę Jakób Flier, drugą — Emil Gilels (obaj z Sowietów). Piąte miejsce zajął *Witold Małcużyński* (Polska).

*

*Międzynarodowy Tydzień współczesnej muzyki religijnej* odbędzie się we Frankfurcie n. Menem, w dniach 7 — 13 października. W koncertach wezmą udział chóry kameralne z Wiednia, Hagi, Budapesztu, Poznania, Monachium i Frankfurtu. Wykonane będą utwory współczesne kompozytorów czternastu narodów.

---

## ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Buk: Jak Francuzi przyjęli Wagnera. (Premiera Tannhäusera w Paryżu była skandalem. *Kurier Poranny,* Nr. 214, z dn. 3.VIII.36. Warszawa.

Chybiński Adolf: Muzyka w Norwegii. Część II. Budowniczowie i pionierzy. *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 19, z dn. 11.V.36. Dodatek do Nr. 130 *I. K. C.,* Kraków.

Chybiński Adolf: Gustaw Mahler. (W 25 rocznicę śmierci 1860 — 1911). *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 22, z dn. 1.VI.36. Dodatek do Nr. 151 *I. K. C.* Kraków.

Chybiński Adolf: Franciszek Liszt. (W 50 rocznicę śmierci: 3.VII 1886 — 31.VII.1936). *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 32, z dn. 10.VIII 1936 r. Dodatek do Nr. 221 *I. K. C.* Kraków.

Chybiński Adolf: Podhale i Tatry w muzyce polskiej. Część II — Góralszczyzna w pieśni chóralnej. *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 28, z dn. 13.VII.36. Dodatek do Nr. 193 *I. K. C.* Kraków. Część III — Harnasie Szymanowskiego. *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 29, z dn. 20.VII.36. Dodatek do Nr. 200 *I. K. C.* Kraków. Część IV — „Mała symfonia Góralska" M. Kondrackiego. *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 30, z dn. 27.VII.36. Dodatek do Nr. 207 *I. K. C.* Kraków.

Czyżewska Bożena: Pieśń — jako czynik wychowawczy. (Kilka refleksyj o potężnym Zlocie polskiego śpiewactwa). *Dziennik Poznański,* Nr. 161, z dn. 14.VII.36.

Czyżewska Bożena: Wiyniec na Biskupiźmie. *Kurier Literacko-Naukowy,* Nr. 35, z dn. 31.VII.36. Dodatek do Nr. 242 I. K. C. Kraków.

Drzewiecki Zbigniew: Harnasie Szymanowskiego w Paryżu. *Wiadomości Literackie*, Nr. 23, z dn. 24.V.36. Warszawa.

Drzewiecki Zbigniew: G. I. M. C. XIV Festival Międzynarodowego Towarzystwo Muzyki Współczesnej w Barcelonie. *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 25 i 26, z dn. 22.VI.36 i 29.VI.36. Dodatek do Nr. 172 i 179 I. K. C. Kraków.

Drzewiecki Zbigniew: Festival Muzyki Współczesnej w Barcelonie. *Wiadomości Literackie*, Nr. 25, z dn. 7.VI.36. Warszawa.

Jachimecki Zdzisław: Chopinologia, chopinochemia i chopinozofia. *Wiadomości Literackie*, Nr. 36, z dn. 23.VIII.36. Warszawa.

Jachimecki Zdzisław: Antoni ks. Radziwiłł jako twórca pierwszy muzyki do „Fausta" J. W. Goethego. *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 35, z dn. 31.VIII.36. Dodatek do Nr. 242, I. K. C. Kraków.

Jon: Bilans roczny polskiej sztuki tanecznej. (Rachunek sumienia polskiej Terpsychozy. *Kurier Poranny*, Nr. 223, z dn. 12.VIII.36. Warszawa.

Kaden-Bandrowski Juliusz: Tydzień sztuki. *Gazeta Polska*, z dn. 30.VIII.36. Warszawa.

Kamieński Łucjan: Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego. Balticoslavica. Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej. Wilno, 1936, tom II.

Kisielewski Jan: Muzyka polska przed widmem katastrofy... (Rozmowa z dyrektorem Opery poznańskiej, Zygmuntem Latoszewskim). *Prosto z mostu*, Nr. 31, z dn. 26.VII.36. Warszawa.

Kondracki Michał: Konserwatorium i sala im. Karłowicza. (Po sezonie muzycznym). *Nowiny Codzienne*, z dn. 29.VII.36. Warszawa.

Lechoń Jan: Narodziny Mitu. *Gazeta Polska*, z dn. 14.VI.36. Warszawa.

Łobaczewska Stefania: Sztuka najserdeczniejsza. (Muzyka, jej sens uczuciowy i jej sens społeczny). *Kurier Poranny*, z dn. 14.VII. Warszawa.

Maklakiewicz Jan: Cudzoziemscy książęta i polski kopciuszek. (Koncertowy sezon 1935/36 w stolicy). *Kurier Poranny*, z dn. 6.VI.36. Warszawa.

Maklakiewicz Jan: Lucjan Marczewski — romantyk XX wieku. *Kurier Poranny*, z dn. 20.VI.36. Warszawa.

Maklakiewicz Jan: Festival sercom naszym bliski. *Kurier Poranny*, z dn. 21.VII.36 r. Warszawa.

Masłowski Juliusz: Sezon muzyczny 1935 — 1936. *Gazeta Lwowska*, Nr. 175, z dn. 2.VIII.36 r. Lwów.

Melcer Wanda: Radio a muzyka tubylców. *Tygodnik Ilustrowany*, Nr. 26, z dn. 28.VI.36 r. Warszawa.

Melcer Wanda: Nie walczmy z hałasem. *Tygodnik Ilustrowany*, Nr. 29, z dn. 19.VII.36 r. Warszawa.

Melcer Wanda: Szukam radiosłuchacza. *Tygodnik Ilustrowany*, Nr. 31, z dn. 2.VIII.36 r. Warszawa.

Narusz W.: Muzyka. *Myśl Narodowa*, z dn. 19.VII.36. Warszawa.

Pełczyńska Waleria: Organy. *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 24, z dn. 17.VI.36 r. Dodatek do nr. 166. I. K. C. Kraków.

Piechal Marian: Powieść o Wagnerze. *Gazeta Polska*, z dn. 16.VIII.36. Warszawa.

Poźniak Włodzimierz: Rewolucja francuska w pieśni (W stulecie zgonu autora Marsylianki: 26.VI.1836 — 26.VI.1936). *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 31, z dn. 3.VIII.36. Dodatek do Nr. 214 I. K. C. Kraków.

Reiss Ernest (Katowice): Najrozkoszniejszy śpiewnik. (W 15-lecie śmierci Zofii Rogoszówny 10.V.1921 — 10.V.1936). *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 19, z dn. 11.V.1936. Dodatek do Nr. 130 I. K. C. Kraków.

Reiss Józef: Franciszek Liszt a Polska (W 50-lecie śmierci mistrza). *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 32, z dn. 10.VIII.36. Dodatek do Nr. 221 I. K. C. Kraków.

Rytel Piotr: Aleksander Głazunow — Z powodu jutrzejszego koncertu w Filharmonii celem uczczenia zmarłego kompozytora. *Dziennik Wileński*, Nr. 134, z dn. 17.IV.36. Wilno.

Schedlin-Czarliński A. Dorobek i perspektywy przyszłościowe stolicy Wielkopolski (Ubiegły sezon teatralny w Poznaniu). *Kurier Poranny*, Nr. 229, z dn. 18.VIII.36. Warszawa.

Szamotulska Jadwiga: Z muzyki (Harnasie Szymanowskiego w Paryżu. Koncert-akademia ku czci Głazunowa). *Rodzina Polska*, Nr. 7, lipiec 1936 r. Warszawa.

Szamotulska Jadwiga: Z muzyki. (Na marginesie rocznicy Lisztowskiej). *Rodzina Polska*, Nr. 6, czerwiec 1936. Warszawa.

Szarlitt B.: Samokontrola śpiewu i wymowy. *Tygodniw Ilustrowany*, Nr. 17, z dn. 26.IV.36 r. Warszawa.

Szarlitt B.: Franciszek Liszt. (W 50 rocznicę zgonu). *Kurier Warszawski*, Nr. 208, z dn. 31.VII.36. Warszawa.

Szeliga Witold: Koncerty w stolicy (200 rocznica Pergolesiego). *Dziennik Wileński*, Nr. 117, z dn. 303.IV.36. Wilno.

Szeligowski Tadeusz: Świetna orkiestra i rosyjskie tęsknoty. (Ubiegły muzyczny sezon w Wilnie). *Kurier Poranny*, z dn. 23.VI.36. Warszawa.

Szopski Felicjan: Co będzie z Operą. *Kurier Warszawski*, z dn. 12.VII.36. Nr. 189. Warszawa.

Wielopolska M. J.: Fanfara olimpijska czyli muzyczna obsesja. *Kurier Poranny*, Nr. 227, z dn. 16.VIII.36. Warszawa.

Zetowski Stanisław: W stulecie narodzin pocztyliona Longjumeau. *Kurier Literacko-Naukowy*, Nr. 21, z dn. 15.VI.36. Dodatek do Nr. 165 I. K. C. Kraków.

# KONCERTY „ORMUZU"

## W WARSZAWIE

W SEZONIE 1936—1937 DZIAŁ ORMUZ (ORGANIZACJA RUCHU MUZYCZNEGO) TOW. WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ ORGANIZUJE W SALI KONSERWATORJUM

## 14 KONCERTÓW

poświęconych muzyce dawnej, romantycznej i współczesnej.

Niezwykle ciekawy program tego cyklu zawierać będzie m. in.:

SZARZYŃSKI: Sonata, MIELCZEWSKI: „Veni Domine", M. ZIELEŃSKI: „Communiones", VIVALDI: Koncert g skrzypcowy, TELEMANN: Koncert obojowy (1-szy raz), J. S. BACH: Kantata: „Non sa che sia dolore", Koncert fortepianowy D, Suita D, C. PH. E. Bach: Symfonja Nr. 3, J. CHR. BACH: Sonata na 2 klawesyny, Sinfonie concertante na skrzypce i wiolonczelę (1-szy raz), LULLY: Concerto, COUPERIN: „Apoteoza Lully'ego" (1-szy raz), RAMEAU: Sekstet (1-szy raz), HOLZBAUER: Symfonja E (1-szy raz), MOZART: Kwintet na instrumenty dęte i fortepian, Sonata na 2 fortepiany, Divertimento, Kwartet smyczkowy C, SCHUMANN: Karnawał, „Frauenliebe", BRAHMS: Sonata G na fortepian i skrzypce, MAHLER: Pieśni dziecięce, LOEWE: Ballady do słów Mickiewicza, CHAUSSON: „Chansons perpétuelles", LEKEU: Nocturne, DEBUSSY: Sonata na flet, altówkę i harfę, MILHAUD: Sonata na 2 skrzypiec i fortepian, RABAUD: Transkrypcje dawnych angielskich suit, STRAWIŃSKI: „Faun i pastuszka", MARTINU: Kwartet smyczkowy (1-szy raz), ZARĘBSKI: Kwintet fortepianowy, ŻELEŃSKI: Warjacje na kw. sm., BRZEZIŃSKI: Sonata skrzypcowa, PORADOWSKI: Trio smyczkowe, BACEWICZÓWNA: Warjacje, SZELIGOWSKI: Pieśń litewska, EKIER: Suita góralska (1-szy raz), KAMIEŃSKI: Pieśni kaszubskie, SZYMANOWSKI: Pieśni kurpiowskie, ŁABUŃSKI, NIEKRASZOWA: Pieśni.

Wykonawcami będą najwybitniejsze siły artystyczne, zespoły kameralne, oraz orkiestra kameralna pod dyrekcją różnych kapelmistrzów polskich.

---

Bilety na koncerty w cenie 2 zł. sprzedaje Biuro Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, ul. Mazowiecka 7, telefon 218-16).

NOWOŚĆ

# POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

Tom II (1936)

NACZELNY REDAKTOR

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

PROFESOR UNIWERSYTETU J. K. WE LWOWIE

ZAWIERA LICZNE ROZPRAWY MUZYKOLOGICZNE, SPRAWOZDANIA I REFERATY NAJWYBITNIEJSZYCH MUZYKOLOGÓW POLSKICH

ZAMÓWIENIA PRZYJMUJE:

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, TELEFON 2-18-16

OBYWATELSKI KOMITET BUDOWY POMNIKA

# MARSZAŁKA J. PIŁSUDSKIEGO

WE LWOWIE

PODAJE DO WIADOMOŚCI, ŻE ZOSTAŁ ROZPISANY

# KONKURS

na *marsz* o *charakterze narodowym,* bez *cytatów melodyj ludowych, gloryfikujący czyny bojowe* I. MARSZAŁKA POLSKI

## JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

Bliższe warunki konkursu zawiera Nr. 15 Dziennika Rozporządzeń Gminy m. Lwowa z dnia 1 sierpnia 1936 r.

Administracja wysyła Dziennik po otrzymaniu w gotówce lub w znaczkach pocztowych 60 gr. Adres Administracji: Lwów, Ratusz, I piętro.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

# MUZYKA POLSKA

V

DWUMIESIĘCZNIK

1936

T R E Ś Ć:

Dr. JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI. Fortepianowa twórczość Karola Szymanowskiego . . . . . . . 313
Dr. STANISŁAW FURMANIK. Muzyka w filmie . . 328
MICHAŁ KONDRACKI. Opera Warszawska, jej przyszłość, zadania i możliwości rozwoju . . . . . 336
STANISŁAW SZPINALSKI. Migawki z podróży do Ameryki . . . . . . . . . . . . . . . 340
SPRAWOZDANIA . . . . . . . . . . . . . . 343
T. Czudowski. Organizacja i kształcenie zespołów śpiewaczych (W. Laski).
Grażyna Bacewicz. Temat z wariacjami (Stefan Kisielewski.
Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE . . . . . 344
Warszawa — Kraków — Poznań — Lwów — Katowice — Bydgoszcz — Sosnowiec — Krzemieniec — Święciany.
KONKURS KOMPOZYTORSKI TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ I NIŻSZEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ IM. W. CHRAPOWICKIEGO . . . . . . . . . . . . . . . 357
Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ . . . . . . . . . . . . . . . 358
Z ORMUZU . . . . . . . . . . . . . . . . 359
KRONIKA . . . . . . . . . . . . . . . . 360
Polska — Anglia — Austria — Finlandia — Francja — Italia — Niemcy — Stany Zjednoczone — Szwajcaria — Szwecja — Węgry — Z. S. R. R.
ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . . . . . . . . . . . . . . . 372
WYDAWNICTWA NADESŁANE . . . . . . . 373

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W GRUDNIU 1936 R.

PRENUMERATA: zł. 10.— rocznie; zł. 5.— półrocznie.

Cena pojedynczego zeszytu zł. 2.—.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

| ROK 1936<br>Rocznik III | Wrzesień-Październik | ZESZYT V<br>(XIII) |
| --- | --- | --- |

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22.
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

*Dr. Józef Michał Chomiński.*

## FORTEPIANOWA TWÓRCZOŚĆ KAROLA SZYMANOWSKIEGO.

Muzyka fortepianowa należy bezsprzecznie do głównych działów twórczości Karola Szymanowskiego. Na to wskazuje zarówno wielka ilość jego utworów fortepianowych jak i wysoki ich poziom artystyczny, który zadecydował o tym, że zaliczamy Szymanowskiego do najwybitniejszych współczesnych kompozytorów fortepianowych. O tym zresztą jesteśmy przekonani nie tylko sami. Jego znaczenie na tym polu ocenili już dostatecznie i obcy; w tym względzie możnaby wskazać choćby na H. Wersmanna, który w swym dziele o muzyce nowoczesnej („Die Moderne Musik seit der Romantik", Wildspark — Potsdam 1927) nie mógł pominąć Szymanowskiego, gdy chodziło o zademonstrowanie wspóczesnego stylu fortepianowego. Nie oznacza to oczywiście, by Szymanowski wyłącznie tylko na terenie muzyki fortepianowej stworzył dzieła pierwszorzędnej wartości, gdyż i inne dziedziny muzyki — powiedzmy szczerze: wszystkie — świadczą o wyjątkowym poziomie techniki kompozytorskiej i to tak pod względem samych jej środków jak umiejętności i pomysłowości w operowaniu nimi. Ta wszechstronność nadaje muzyce Szymanowskiego znamię mistrzostwa i świadczy o nadzwyczajnym poczuciu równowagi zachodzącej pomiędzy stroną intellektualną a emocjonalną muzyki. Dla historyka, któremu chodziłoby już dziś o przedstawienie, chociaż-

by w najogólniejszych zarysach tej drogi, którą przeszła dotychczasowa twórczość Szymanowskiego, już same utwory fortepianowe mogą tworzyć dogodną podstawę do badań, albowiem i na tym terenie można bez większych trudności poznać jego proces ewolucyjny, posiadający tak szeroki zasięg.

Naogół wyróżniamy u Szymanowskiego już na podstawie samej muzyki fortepianowej trzy główne fazy rozwojowe, stojące w ścisłym związku z przejawami ewolucyjnymi muzyki europejskiej w ostatnim pięćdziesięcioleciu. Jest to więc kończący się okres romantyczny, impresjonistyczny oraz najnowszy, jakkolwiek już z góry musimy zaznaczyć, że ścisłe ich rozgraniczenie nie zawsze daje się w tym wypadku dokładnie przeprowadzić. Na terenie muzyki fortepianowej okres pierwszy zamyka sonata druga, op. 21, będąca najwymowniejszym świadectwem typowych dążeń późnoromantycznych. Na samej zaś jego przestrzeni spotykamy się z takiemi formami jak preludia op. 1, wariacje op. 3 i 10, oraz sonata op. 8. Już na podstawie tego wyszczególnienia jesteśmy skłonni do przypuszczenia, że Szymanowski bardziej przejmował się tymi dążeniami, które wychodziły od Brahmsa i Regera, niż od bezpośrednich spadkobierców szkoły nowoniemieckiej. Lecz takie ujęcie sprawy nie odsłoniłoby jeszcze w całej pełni prawdziwego oblicza muzyki Szymanowskiego w tym czasie, ponieważ w ten sposób pominęlibyśmy Chopina, który, jakkolwiek może w mniejszym stopniu, nie pozostał jednak bez wpływu na kształtowanie się jego stylu fortepianowego.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Chopin dał najbardziej doskonały wzór formy *preludium* dla epoki romantycznej, bo nie zrywający radykalnie z podstawowymi jej założeniami tektonicznymi, a równocześnie respektujący dążenia charakterystyczne dla jego czasów. Było to wprost koniecznością, skoro chodziło mu o utrzymanie nadal tej starej formy przy życiu i o nadanie jej takiej postaci, któraby nie dowodziła, że wskutek wielkich zmian w jej założeniach zmieniła ona już zupełnie swe pierwotne oblicze, zachowując tylko samą nazwę. Wprawdzie trudności, wynikające z nastawienia duchowego epoki były znaczne, jednak Chopin mimo to zdołał rozwiązać ten trudny problem formy ewolucyjnej, wobec czego układy pieśniowe niektórych jego preludiów zajmują wyjątkowe miejsce, wskazując jedynie, skąd groziło niebezpieczeństwo zastoju. Dążąc do

ujednostajnienia motywicznego formy przy równoczesnym wykorzystaniu na szeroką skalę kunsztownych i nowych środków harmonicznych, stworzył dogodną podstawę do poczynań konstrukcyjnych, dozwalającą nawet na symetryczne układy, gdyż dowodzącą, że nie jedynie uszeregowanie jasno oddzielonych od siebie zdań i okresów jest jej istotą, lecz falisty ruch integralnie ze sobą spojonych płaszczyzn odgrywa tu rolę zasadniczą. Po tej samej drodze poszedł w swych preludiach i Szymanowski. Zwracając baczną uwagę na zwartość motywiczno-tematyczną formy wykorzystuje podczas przebiegu utworu wyjściowe koncepcje konstrukcyjne. Wykorzystanie to w przeważnej ilości wypadków jest środkiem do podkreślenia ewolucyjnego charakteru formy, gdyż prawie z reguły prowadzi do powstawania coraz to szerszych płaszczyzn okresowych, które opierają się bądź na bezpośrednim snuciu drobnoustrojowego materiału wyjściowego, bądź w wypadkach, gdy na początku utworu zachodzi szerszy łuk melodyczny, na segregacji pewnych jego składników, wykorzystanych następnie jako jądro dalszych czynności kompozycyjnych dzieła. Jest rzeczą zrozumiałą, że przy posługiwaniu się tego rodzaju techniką, nawet gdy przy końcu utworu zachodzi nawiązanie do jego początku, nie niweczy ona podstawowych założeń formy, lecz może być tylko uważana za specjalny rodzaj fluktuacji falowej płaszczyzn. Bach wprawdzie rezygnował z takiego nawiązania prawie zawsze, jednak rezygnacja ta miała głębokie powody, tkwiące nie tylko w historycznym stanowisku preludium jako pierwotnie formy improwizacyjnej, lecz również i w zjednoczeniu go z fugą. Z chwilą odłączenia preludium od fugi i tym samym usamodzielnienia go, nawiązanie takie, czy nawet powrót do pierwotnego ujęcia, bynajmniej nie może wpływać ujemnie na ukształtowanie całości; przeciwnie, ze względów tektonicznych należy je uważać za szczegół dodatni i to bez względu na to, że mamy tu do czynienia z formą opartą na zasadach rozwojowych.

Skoro ujednostajnienie motywiczne odgrywa tak wybitną rolę w preludiach Szymanowskiego, nie trudno się domyślić, że muszą tam przychodzić do znaczenia *czynniki wariacyjne*. Ze względu na rodzaj wspomnianej techniki nie mogą one opierać się na przedstawieniu w coraz to nowym ujęciu jakichś dłuższych zamkniętych w sobie odcinków melodyczno-harmonicznych, lecz dotyczą drobnoustrojowej struktury. Jest to szcze-

gół o tyle godny uwagi, że właśnie w formach wariacyjnych epoki romantycznej zauważamy stałe przenikanie ich budowy krótkimi motywami rytmicznymi, które z jednej strony wpływały na zwartość poszczególnych odmian (wariacyj), z drugiej zaś były dogodnym środkiem przy dążeniach ówczesnych do swobodnego, niekrępowanego sposobu wypowiadania się. Dążenia te stały się właśnie głównym źródłem nowej techniki wariacyjnej, oddalającej twórcę od całokształtu tematu, a natomiast zwracającej jego uwagę na pewne tylko szczegóły tematu. W ten sposób temat staje się środkiem dla konstrukcji samodzielnych tworów charakterystycznych, w których jest on odczuwalny tylko retrospektywnie. Bylibyśmy jednak w błędzie, gdybyśmy sądzili, że taka zasada konstrukcyjna opanowuje w całości formę wariacyjną, gdyż nawet na gruncie jednego i tego samego utworu spotykamy się z różnym oddziaływaniem sił tematu, począwszy od zużytkowania go w całości aż do zupełnej jego niwelacji. Pozostaje to oczywiście w związku z ówczesnymi odcieniami stylistycznymi, t. zn. ze zbliżaniem się, ewentualnie z oddalaniem się od klasycznego sposobu ujmowania formy. W wariacjach op. 3 i 10 Szymanowskiego jest zupełnie wyraźnie widoczny proces, biegnący od swobodnego do bardziej ścisłego traktowania formy, co wymownie wskazuje na strefy wpływów, przez które przychodziła wówczas jego twórczość. Droga ta prowadzi u niego od op. 120 Beethovena (t. zn. od wariacyj na temat Diabellego) przez Schumanna do Brahmsa. Chociaż w op. 3 zauważamy w niektórych wariacjach jeszcze zużytkowanie tematu w całości, z nadaniem mu oczywiście odmiennego charakteru kolorystycznego, wskutek wprowadzenia go w głosie środkowym, to jednak ogół wariacyj jest traktowany bardzo swobodnie. Często tylko ogólny przebieg harmoniczny pozostaje w związku z tematem, podczas gdy linia melodyczna jest zupełnie odmienna. Nawet przy budowie motywów czołowych kompozytor w przeważnej ilości wypadków nie posługuje się materiałem z tematu, lecz wprowadza nowe zwroty melodyczne. Charakter ekscentryczny formy wychodzi jeszcze bardziej na jaw, gdy następuje zwężenie treści harmonicznej tematu lub daleko idąca parafraza jego odniesień funkcyjnych. Pomimo tego wszystkiego nie możnaby jeszcze powiedzieć, że siły tematu wyczerpują się zupełnie podczas przebiegu formy. Wspomniane powyżej zużytkowanie w niektórych wariacjach tematu

w całości, tworzy w utworze rodzaj podpory, która chroni formę przed rozpyleniem jej sił tektonicznych. Jednak i wówczas nie traci kompozytor sposobności do wykorzystania kunsztownych środków wariacyjnych, wprowadzając zmiany rytmiczno-metryczne przy równoczesnym użyciu rytmów tanecznych (mazurka, walca).

Zwrot do ściślejszego traktowania formy wariacyjnej zauważamy u Szymanowskiego w op. 10. I w tym utworze ścisłość ta nie polega wyłącznie tylko na kurczowym trzymaniu się całokształtu tematu, lecz na wykorzystaniu jego części, które w interesującym nas ustroju jest istotnie bardzo plastyczne i dozwala każdorazowo na stosunkowo łatwą ich apercepcję. Zaznaczyć należy, że pojęcie „część tematu" ma szeroki zakres, począwszy od zdań tematu aż do jego fraz i motywów. Tworzące się w ostatnim wypadku motywy czołowe, posługują się zazwyczaj pierwszym zwrotem melodycznym tematu, który w toku utworu zatrzymuje pierwotną swą postać, lub jest poddawany zmianom przy pomocy nut przejściowych i figuracji. Ponadto na zwartość formy wpływają środki techniki polifonicznej, które w finale op. 10 doprowadziły do zastosowania fugata, opartego na frazie początkowej tematu.

Podobnie już u „ostatniego" Beethovena, środki polifoniczne i wariacyjne odgrywają u Szymanowskiego wybitną rolę i to nie tylko w pierwszym etapie jego twórczości, ale i później. Wkraczają one zarówno do utworów większych, jak i małych. Nawet na pierwszym cyklu *etiud* (op. 4) wywierają swe piętno, dowodem czego jest etiuda czwarta, będąca formą wariacyjną. Pod względem pianistyczno-technicznym etiudy te nie rozwiązują jednak jakichś nowych problematów, gdyż sprawy takie jak ustawowa rozpiętość rąk, rzuty pozaoktawowe, przebijające następstwo tonów, samodzielna gra w ułożeniu rąk nad sobą, oraz różne kombinacje nierównego podziału zajmowały już poprzedników Szymanowskiego. Znaczenie ich polega raczej na znacznie już rozwiniętej harmonice, dzięki czemu okazują się one poważnym studium przygotowanego dla wykonawców utworów późnoromantycznych.

Pomimo, że obie s o n a t y op. 8 i 21 zaliczyliśmy do pierwszego okresu twórczości Szymanowskiego, to jednak wykazują one pomiędzy sobą wielkie różnice. Na to wpłynęła większa przestrzeń czasowa, która oddziela je od siebie, ponieważ

w międzyczasie zaszły znaczne zmiany w sposobie wypowiadania się kompozytora, dotyczące prawie wszystkich czynników kompozytorsko - technicznych. Niepowstrzymany pęd w dążnościach ewolucyjnych na polu harmoniki wywarł swe piętno zarówno na samą strukturę dźwiękową, jak i na kształtowanie się melodyki. Równocześnie z tym przyszło wydoskonalenie samej faktury technicznej, oraz bardziej indywidualne traktowanie problematów formalnych.

W pierwszej sonacie trzyma się jeszcze Szymanowski dawnego czteroustępowego schematu ze stereotypowym następstwem allegro, adagio, menuet i finale. Forma sonatowa pierwszego allegra traktowana jest tu bardzo ściśle, wprost według „szkolnych zasad". Ustosunkowanie się harmoniczne tematów w ekspozycji odpowiada przyjętym regułom z epoki klasycznej. Samo zaś ich rozprzestrzenienie się dokonuje się za pomocą powtórzeń z częściową tylko zmianą w ich opracowaniu i ujęciu dynamicznym. Nie tylko poszczególne części allegra, ale również i ekspozycji są przedstawione nadzwyczaj plastycznie. W wielkim stopniu wpływa na to zmiana tempa, zachodząca pomiędzy tematem głównym a pobocznym i łącznikiem. Całość jednak nie traci na zwartości, gdyż w łączniku wykorzystuje kompozytor zwroty melodyczne z tematu głównego. Przetworzenie wskazuje na rozwiniętą już technikę tematyczną, jakkolwiek same jej środki są jeszcze dość skromne. Nie zauważamy tam bowiem jakichś bardziej zawikłanych kombinacyj tematycznych, lecz przeciwnie, materjał przedstawiony jest zupełnie jasno tak, że w żadnem miejscu kompozytor nie traci kontaktu z ekspozycją. Również repryza i koda nie odbiegają od przyjętych zasad. Na większą uwagę zasługuje tam przygotowanie tematu pobocznego przez tonację medianty dolnej, co ze względu na sam fakt wychylania w stronę dolno-dominantową jest szczegółem dodatnim. Pierwsze allegro pomimo tej schematycznej budowy posiada jednak cechy romantyczne. Obok melodyki i harmoniki mamy tu na myśli jego wyraz wewnętrzny, nacechowany wielką dozą nieokiełznanej namiętności, który skłonił kompozytora do rozwijania szerszych linij i do stosowania wielkich kontrastów dynamicznych (od *ppp* do *fff*). Poza tym pierwiastki romantyczne zauważamy i w dalszych ustępach sonaty, na co w ustępie drugim wskazuje jego trzyczęściowa forma pieśni z kontrastującą pod względem tonacji, tempa i charakteru częścią środkową,

zaś w finale świadczą o tem występujące tam elementy stopniowania oraz dążności do syntezy materiału sonaty jako całości. Szczegóły te zadecydowały właśnie o ogólnej formalnej dyspozycji fugi. Rozpada się ona bowiem na cztery zasadnicze części, w których rozwiązywane są pewne problematy. W części pierwszej i drugiej stawia sobie kompozytor za zadanie wykorzystanie tych możliwości technicznych, jakie tworzą obydwa tematy wzięte z osobna. Pomiędzy częścią drugą a trzecią zachodzi rodzaj interpolacji — Adagio sostenuto, presto — gdzie pojawia się temat główny z pierwszego ustępu sonaty. Jest to więc pierwszy znak, że zwartość ostatniego ustępu, uzyskana przez zastosowanie jednej z najściślejszych form, nie jest celem samym w sobie, lecz że chodzi tu już o zwartość wyższego rzędu, t. zn. o syntezę materiału tematycznego całego utworu. Rozwój formy w tym kierunku nie ogranicza się jednak do wskazanego przypadku, albowiem po części trzeciej, gdzie nastąpiło zjednoczenie kontrapunktyczne obydwóch tematów fugi, wprowadza kompozytor część czwartą, w której w splotach głosów bierze już udział temat z pierwszego ustępu sonaty, doprowadzając ostatecznie cały utwór do kadencji.

Jakkolwiek by się ktoś odnosił do pierwszej sonaty, to jednak nie mógłby pominąć: jej znaczenia dla dalszego rozwoju tej formy u Szymanowskiego. Zwłaszcza struktura ostatniego ustępu stała się dla niego ważnym wskaźnikiem dla dalszych poczynań w tym względzie. A jest to tym bardziej godne uwagi, że w szybkim tempie wchodził kompozytor w stadium rozwojowe, gdzie z każdej strony działały siły grożące destrukcją. Szymanowski jednak, jak się jeszcze przekonamy, zdołał uniknąć tego niebezpieczeństwa i nawet w najbardziej krytycznych momentach nie zezwolił na rozpłynięcie się formy w labiryntach ówczesnej harmoniki. Konsekwencje, które wysnuła muzyka późnoromantyczna ze zdobyczy harmoniki Wagnera i Liszta, sprawiły, że w wielkich formach stosunki tonalne zaczęły się układać inaczej niż poprzednio. Wzmożona fluktuacja przebiegów funkcyjnych, niedozwalająca na umiejscowienie się tonacyjne ich linij tematycznych, skłoniła kompozytorów do szukania nowych środków statyki harmonicznej. Tego można było dokonać tylko na gruncie ogólnego założenia harmonicznego dzieła, podczas gdy w szczegółach hołdowało ono nadal przyjętym zasadom. W dążeniach tych kryją się właśnie przyczyny, dlaczego Szyma-

nowski wybrał dla swojej drugiej sonaty układ dwuustępowy. Opierając bowiem obydwa ustępy na jednakowej podstawie (A), stworzył mocny fundament dla zawartego w nich materiału. A jednak dzięki temu sam problemat formy nie został jeszcze rozwiązany. Trudności, jakie się tu nasuwały, były wielkie już z tego powodu, że w pierwszym ustępie zastosował kompozytor formę sonatową, t. zn. ukształtowanie, które wyrosło i wykształciło się na gruncie dur-moll. Wprawdzie w interesującej nas sonacie Szymanowski nie zerwał jeszcze z dawnym systemem, niemniej jej struktura harmoniczna wskazuje na zarysowanie się jego podstaw do tego stopnia, że stosunki harmoniczne fakt oparcia części zostały tu zamglone. Postaci rzeczy nie zmienia nawet fakt oparcia obydwóch tematów (głównego i pobocznego) o kontrastujące podstawy tonalne, gdyż siła ich działania jest bardzo słaba z powodu ograniczenia się do łańcuchowych związków funkcyjnych. Nic więc dziwnego, że temat w swym ewolucyjnym stawaniu się podczas przebiegu utworu odchyla się szybko od pierwotnej swej podstawy tonalnej i nie znajduje rzetelnej pomocy we współczynnikach dawnego systemu, jest zdany na własne siły, których poważną ostoją okazuje się wówczas jego struktura melodyczna i specyficzne połączenia harmoniczne. Miało to właśnie ten skutek, że sama technika rozprzestrzenienia tematu zaczyna się oddalać od swego pierwowzoru, a posługując się środkami pracy tematycznej, wprowadza do ekspozycji elementy przetworzenia.
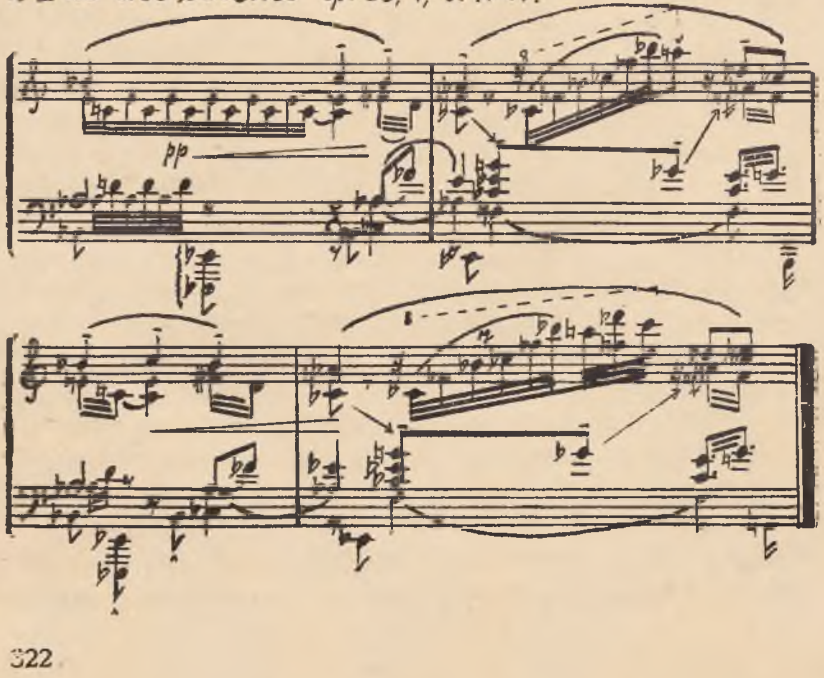
W drugiej sonacie Szymanowskiego cechy te (pojawiające się zresztą już wcześniej u innych kompozytorów), chociaż występują dość wyraźnie, nie zdołały jednak zatrzeć konturów dyspozycji formalnej, co w dodatni sposób wpłynęło na wyrazistość ukształtowania dalszych części formy, t. zn. przetworzenia i repryzy. Że samo allegro, będące właściwie terenem, na którym z nieubłaganą stanowczością dokonywało się potęgowanie woli twórczej, było za ciasne do rozwinięcia możności konstruktywnych sonaty, dowodzi ustęp drugi. Jego *wariacyjna budowa*, zakończona wspaniałą *fugą*, stała się cennym ekwiwalentem za redukcję innych części sonaty, ponieważ z jednej strony zmieściła w sobie dawniejsze jej współczynniki, dzięki grupowemu ujęciu poszczególnych wariacji występują tam np. grupy: allegretto scherzando e capriccioso, tempo di Sarabanda — oczywiście jako wstęp do grupy następującej — tempo di minuetto

i t. d.), z drugiej zaś związała je mocnym łańcuchem tematycznej jedności. A gdy do tego jeszcze dodamy, że i fuga opiera się na tym samym materiale tematycznym, oraz że w celu osiągnięcia idealnej syntezy wprowadził kompozytor w jej zakończenie zasadniczą postać melodyczną tematu głównego z ustępu pierwszego, wówczas zdajemy sobie sprawę, jak odmienna w swej architekturze jest druga sonata Szymanowskiego od układów dwuustępowych, spotykanych w epoce klasycznej i to nawet od tych, które w swym drugim ustępie posługują się formą wariacyjną.

Przestrzeń, oddzielająca drugą sonatę Szymanowskiego od trzeciej, jest terenem, na którym dokonało się ostateczne zerwanie z pojęciami dawnego systemu tonalnego. Do tego stanu poprowadziły przybierające coraz bardziej na siłach przejawy absolutnej dźwiękowości, kładące główny nacisk na samą wartość brzmieniową dźwięku, a nie na jego związki zależnościowe. Droga ta jest u Szymanowskiego dość zawiła, gdyż nie odrazu przechylił się w stronę muzyki francuskiej, lecz przez jakiś czas pozostawał jeszcze nadal pod wpływem muzyki niemieckiej. Z tej też przyczyny nie mniej intensywnie przeżywał kryzys chromatyki, kiedy to bezwzględna supremacja prowadzących zaczęła godzić w samą siebie i w końcu doprowadziła do ich skostnienia. Wprawdzie skostnienie to było niedwuznacznym wskaźnikiem, że i tu muzyka zaczyna działać swemi wartościami czysto dźwiękowemi, ale dźwiękowość ta znajdowała się jeszcze w zbyt płynnym stanie, by mogła zdobyć się na pokonanie materiału i na ujarzmienie go w właściwych dla niego formach. W tym dopiero momencie zwrócił się Szymanowski w stronę *impresjonizmu*, tworząc swe ***Metopy*** op. 29, ***Maski*** op. 34, oraz ***sonatę*** op. 36. Nie trzeba jednak sądzić, że wpływ Debussy'ego i jego następców był tak silny, by nie zezwolił mu na kształtowanie się indywidualnego stylu, ponieważ Szymanowski przejął się tylko ich ogólnymi, podstawowymi założeniami, w szczegółach zaś przemawia swym własnym językiem. Co więcej, zbiera on tu i ówdzie rzucone wątki zdolne do rozwoju i nadaje im bardziej plastyczny wyraz, tworzy pomost, prowadzący do *najnowszych* kierunków w muzyce. Przejawiająca się wówczas reakcja przeciw dynamizacji muzyki zwróciła jego uwagę na metopy, t. zn. na płyty kamienne ozdobione wysokorzeźbą, znajdujące się na fryzach doryckiego stropu. Stąd więc obraz wyspy Syren, czy portrety Kalipso i Nauzykai — to nie realistyczne sceny z przy-

gód Odysseusza, lecz już tylko ich odbicia uskutecznione w dziełach sztuki, gdzie zakute w materiale martwym postacie mityczne mogą zmieniać swój wyraz zależnie od natężenia światła i cieni. W tym właśnie tkwi główna podstawa nowego sposobu kształtowania, dotycząca nie tylko samego kolorystycznego traktowania muzyki z wysunięciem barwy dźwiękowej na pierwszy plan, lecz również wpływająca na jej strukturę formalną, a nawet i na sposób pojmowania praw tonalnych. Lśniąca mnogością swych barw paleta kompozycyjna dzieła, tworzy nowe możliwości dla konstrukcji akordów, nie stawiając w tym kierunku prawie żadnych ograniczeń, byle tylko stosowane środki nie mijały się ze swym celem. Wysunięcie jednak na pierwsze miejsce czynnika barwy miało ze względów tektonicznych tę ujemną stronę, że groziło rozpyleniem materiału. Dla pokonania wynikających stąd trudności pomocną okazała się sama dźwiękowość, albowiem dźwięk, działający swą substancją na pewnej przestrzeni, nabiera zwolna statycznego charakteru, doprowadzając utwór do rozpadnięcia się na szereg płaszczyzn brzmieniowych. Pod względem technicznym wyróżniamy tu konstelacje utrzymujące się na jednym poziomie lub sukcesywne, zmieniają-
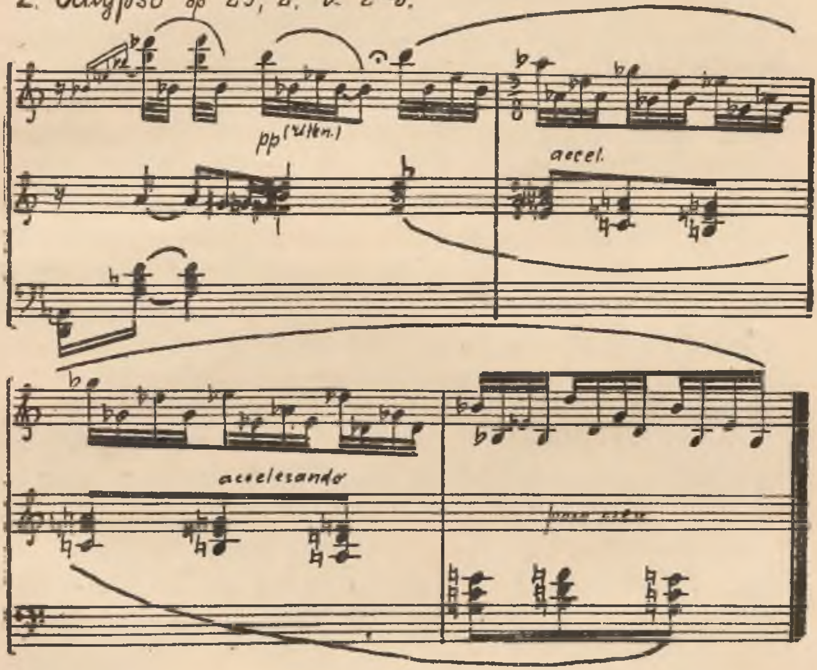
1. L'ile des Sirenes op. 29, 1, t. 14-17.



ce swe pierwotne miejsce. Ponadto zauważyć należy, że w odnośnych wypadkach dana konstelacja nie musi ograniczać się tylko do jednego dźwięku, lecz może składać się z kilku akordów, pomiędzy którymi powstaje specyficzny stosunek dźwiękowy, zyskujący na swym znaczeniu i wyrazistości dzięki powtórzeniu.

Do umiejscowienia materiału przyczyniają się również skojarzenia bitonalne, występujące u Szymanowskiego bardzo wyraźnie, tworząc niekiedy jednolitą plamę barwną.

2. Calypso op 29, 2. t. 2-5.




Wskazane powyżej środki techniczne mają znaczenie i dla struktury formalnej, ponieważ przyczyniają się do jasnej dyspozycji jej składowych części. Ogólnie przyjęło się mniemanie, że impresjonizm przyniósł ze sobą zniekształcenie formy, wskutek przewagi barwy nad rysunkiem. Ujmowanie takie jest wynikiem zbyt ścisłego przenoszenia pojęć z zakresu samego *malarstwa* na teren rozpatrywań teoretycznych, dotyczących impresjonizmu *muzycznego*. Przy dokładnej jednak analizie nawet utworów Debussy'ego zauważamy, że pomimo jego dążności do osiągnięcia łagodnego przejścia, nie zawsze rezygnował z wyrazistości

konturów formy i w wielu wypadkach posługiwał się ukształtowaniami, dającemi się zupełnie łatwo sprowadzić do form znanych. U następców Debussy'ego, a szczególnie u Szymanowskiego, technika łagodnego przejścia schodzi na dalszy plan tak, że wkońcu zjawiają się znowu silne kontrasty. Nie pozostają one jednak w sprzeczności z podstawowymi założeniami impresjonizmu muzycznego; przeciwnie, przyczyniają się do podkreślenia intensywności kolorytu dzieła, a ze względu na samą strukturę formalną są w wielkim stopniu zjawiskiem dodatnim. W swym drugim okresie Szymanowski prawie nigdy nie rezygnuje z czynności konstruktywnych, dotyczących formy, wynikiem czego są ukształtowania zbliżone do ronda lub do formy dwuczęściowej i trzyczęściowej. Zwłaszcza w tych ostatnich zauważamy nadzwyczaj kunsztowną fakturę, która z jednej strony przyczynia się do jednolitości utworu, z drugiej zaś tworzy możliwości dla powstawania coraz to nowych kombinacyj kolorystycznych. A jest to tym bardziej zadziwiające, że obydwie te cechy schodzą się w jednym punkcie, mianowicie na gruncie wspólności materiału tematycznego. Szymanowski bowiem opiera często budowę dalszych części swych utworów na materiale ich części poprzednich, a zmiany w jego opracowaniu, jakie w takich wypadkach zachodzą, dają w rezultacie nowe oświetlenie kolorystyczne.

Z podobnymi zagadnieniami konstrukcyjnymi spotykamy się nie tylko w Metopach i Maskach, ale również w *trzeciej sonacie*. Nadzwyczaj sprzyjającym temu warunkiem okazała się ówczesna dekadencja formy sonatowej, gdzie zatarła się granica pomiędzy jej dawnymi współczynnikami, ponieważ technika przetworzenia opanowała zupełnie ekspozycję i repryzę. Stąd więc skojarzenia melodyczno - harmoniczne, występujące w charakterze tematów i łączników, zmieniają w trakcie narastania formy swoją postać bez względu na miejsce i znaczenie, jakie dawniej posiadały. W swej architektonice sonata ta, będąca w zasadzie tworem jednoczęściowym, zawiera jednak wszystkie części składowe dawniejszej jej formy, gdyż rozpada się na cztery główne części, z czego część pierwsza jest daleko idącą modyfikacją formy sonatowej, zaś części dalsze występują w zastępstwie ustępu powolnego, scherza, oraz finału, który w tym wypadku przyjmuje — podobnie jak w poprzednich

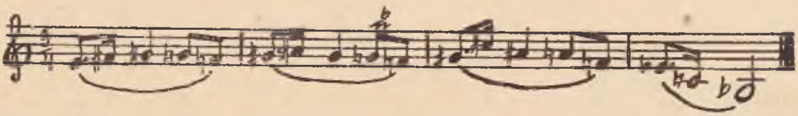
sonatach — formę *fugi*, posługującej się materiałem z części pierwszej, dzięki czemu całość jest ujęta w silne ramy.

Nowe zdobycze na polu harmoniki wpłynęły nie tylko na zmianę założeń tonalnych omówionych utworów, lecz również przyniosły ze sobą nowe trudności wykonawcze, powiększając tym samym zakres problematów pianistyczno - technicznych. Fakt ten skłonił Szymanowskiego do napisania *etiud* op. 33. Tam poruszył on najbardziej aktualne szczegóły techniczne, wynikające z rozszerzenia ilości materiału dźwiękowego, oraz wprowadzenia nowych środków harmonicznych, albowiem zarówno spotęgowana częstotliwość w następstwie różnych tonów, jak i wszelkie równoległości (np. sekund i septym), symetryczne akordy, oraz skojarzenie bitonalne wymagały specjalnej aplikatury. Błędem jednak byłoby mniemanie, że wartość etiud tych polega wyłącznie tylko na ich znaczeniu pianistycznym. Jako całość przedstawiają sobą cykl po mistrzowsku skomponowanych miniatur o wysokich zaletach artystycznych.

Stan, jaki osiągnęła muzyka Szymanowskiego w drugim okresie jego twórczości, dowodzi, że pozostawał on jeszcze ciągle na drodze poszukiwań. Wprawdzie melodyka uwalnia się już wówczas częściowo od naleciałości chromatyki niemieckiej, lecz kontury jej linij są często zaciemniane, a nawet wręcz przerywane wskutek przewagi czynników harmonicznych. Harmonika zaś kładzie główny nacisk na kolorystykę brzmieniową, co wkońcu doprowadziło do nadmiernej hipertrofii dźwiękowej, objawiającej się w zespoleniu wielkiej ilości różnych tonów w jednym akordzie. A wpływ jej okazuje się tak wszechwładny, że nawet do jej usług dostosowuje się poniekąd i struktura formalna. Nic więc dziwnego, że dalszy rozwój w tym kierunku okazał się niemożliwy. Przeistoczenie, jakie niebawem dokonało się wyszło — podobnie jak u Strawińskiego i Bartóka — od strony muzyki *narodowej* i to pojętej bardzo głęboko, bo sięgającej aż do prasił etnicznych. Najwymowniejszym objawem tego są wprawdzie „*Harnasie*", jakkolwiek i na terenie muzyki fortepianowej niemniej intensywnie ujawnił Szymanowski swe dążenie w tym kierunku przez stworzenie *mazurków* op. 50. Zachodzące tam zmiany dotyczą prawie wszystkich elementów muzycznych. W melodyce zauważymy zwrócenie bacznej uwagi na zwartość linij, oraz na ich symetryczną odpowiedniość. Chromatyka (w dawnym znaczeniu) ustępuje miejsca nowej diatoni-

ce. Podkreślamy „nowej" z tego powodu, ponieważ nowe ujmowanie tonalne dopuszcza, obok stosowania dawnych skal, również wprowadzenie uszeregowania materiału, wykraczającego poza siedmiostopniowość, przyczym sama dyspozycja tego materiału jest w swym wyrazie odmienną od dawnych skojarzeń chromatycznych.
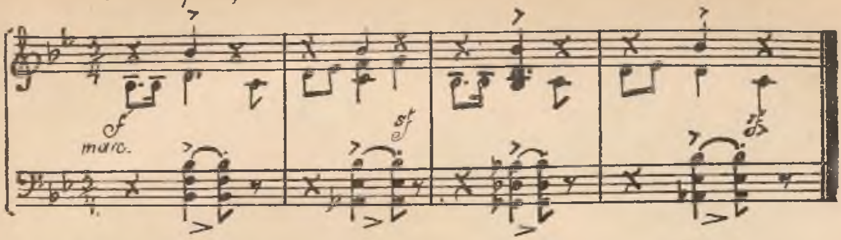
3 Mazurek op. 50, 5, t. 1-4.



Harmonika zaś przy oszczędności swych środków jest nacechowana wyrazistością współczynników nowej tonalności *), której przejawy są już zupełnie widoczne. Ona to, wykorzystując przejawiające się już w poprzednim okresie dążenia centralistyczne, zamanifestowała przede wszystkim zześrodkowanie materiału na poszczególnych płaszczyznach utworu. Wskutek tego przychodzi do znaczenia nowy rodzaj dynamiki, który powstaje przez oddziaływanie na pewnej przestrzeni oporu, jaki stawia substancja zześrodkowanego materiału. A ze względu na to, że sam fakt istnienia zjawiska oporu wymaga jeszcze działania przeciwnej mu siły, pojawiają się też czynniki, które dążą do jego przełamania. Tworzy się więc znowu gra ścierających się wzajemnie sił. Jest ona jednak odmienną od dawnej, ponieważ pierwotnie przebieg tej gry wychodził z ruchu (t. zn. od dominanty jako zasadniczej przyczyny przejawów energetycznych) i prowadził do punktu spoczynku (t. zn. do toniki jako skutku tejże przyczyny), dziś zaś jest odwrotnie. Zześrodkowanie przyjmuje zasadniczo dwie formy: linearną i współbrzmienną. W pierwszym wypadku posługuje się kompozytor linią melodyczną opartą na specyficznym uszeregowaniu materiału, przy czym prawie z reguły stosowane są powtórzenia tych samych następstw interwałowych, dzięki czemu umiejscowienie materiału przybiera zupełnie realny kształt.
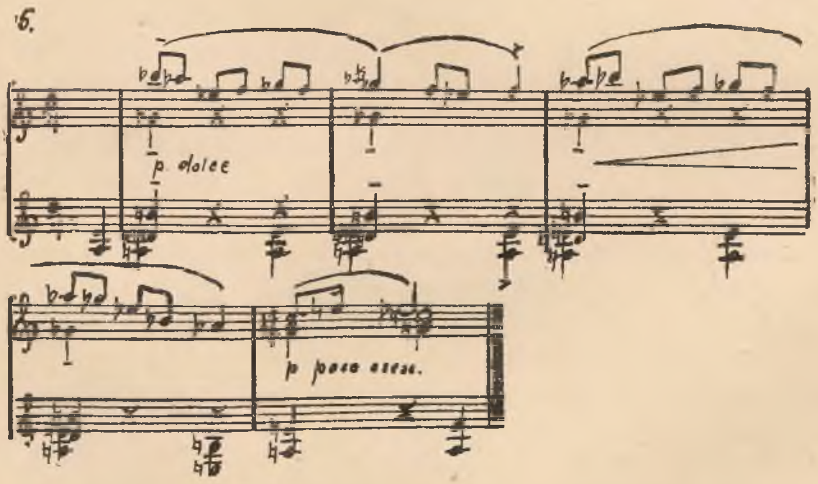
*) Sprawą nowej tonalności zajmuję się dokładniej w części I swych „*Studiów nad twórczością K. Szymanowskiego*" p. t. „Problem tonalny w Słopiewniach (op. 46)" pom. w „Polskim Roczniku Muzykalogicznym", tom II, 1936 r.

4. Mazurek op 50,4. t 1-4.




Ponadto w mazurkach spotykamy skojarzenia bitonalne, przybierające właściwości ześrodkowania. Nie jest to już jednak bitonalność w pełnym znaczeniu tego słowa, gdyż właściwe wartość tonalna takiego skojarzenia nie polega na selektywności jego składników, lecz przeciwnie na ich integralnym zespoleniu. Szczególnie plastycznie występuje to wówczas, gdy zachodzi zjednoczenie obydwóch form ześrodkowania, t. zn. linearnej i współbrzmieniowej.

5. *Mazurek op. 50, 7 t. 1-5.*




Współbrzmieniowa forma zesrodkowania występuje zazwyczaj pod postacią zwartego akordu, powtarzanego stale na pewnym odcinku. Jako wyłączny środek ześrodkowania występuje ona u Szymanowskiego rzadziej, ponieważ przeważnie jednoczy on — podobnie jak w powyższym przykładzie — obydwie formy razem. Wsamym przebiegu przełamywania oporu należy od-

różnić od siebie dwie fazy: dążność do przełamania i przełamanie właściwe. Pierwsza faza ma miejsce na samej płaszczyźnie ześrodkowującej, kiedy to pojawiają się tony lub współbrzmienia niebiorące udziału w centralizacji, które są właśnie wyrazem dążenia do przełamania oporu. Rolę taką w przykładzie 4 spełnia postęp akordów (As + es + b) $<$ (ges + des + as) $<$ (As + es + b). Samo przełamanie zachodzi tylko w chwili przejścia z jednej ześrodkowującej płaszczyzny do drugiej. Jego działanie jest zatem czasowo bardzo ograniczone.

Ostatni okres twórczości Szymanowskiego charakteryzuje *zwrot do prostoty*, objawiający się we wszystkich głównych czynnikach muzycznych, t. zn. *melodyce*, *harmonice* i *formie*. W tej ostatniej wpada odrazu w oczy przejrzystość w dyspozycji jej części mniejszych i większych. W mazurkach nie starał się Szymanowski o stworzenie dla nich jakiegoś nowego typu formalnego, lecz posłużył się już gotowym wzorem, który pozostawił po sobie Chopin. W czasach obecnych, kiedy to ciągle jeszcze trwają poszukiwania formy nowej takie rozwiązanie zagadnienia należy uważać za najbardziej właściwe.

---

*Dr. Stanisław Furmanik*

## MUZYKA W FILMIE

Muzyka nie jest elementem konstytutywnym filmu. Znaczy to, że, jeżeli z przedstawienia filmowego wyeliminujemy muzykę, film nie przestanie być sobą. Bowiem materialną, techniczną „istotę" filmu stanowią dwa czynniki: projekcja obrazów na ekran i „fotografia ruchu". Czynnik pierwszy był znany znacznie wcześniej przed umiejętnością dokonywania zdjęć ruchu. W roku 1640 jezuita Kirchner wynalazł swą czarodziejską latarnię. Zasada tej czarodziejskiej latarni, wyjąwszy udoskonalenia techniczne samego aparatu projekcyjnego, pozostała bez zmiany do dzisiejszego dnia w filmie.

Czynnik drugi, „fotografia ruchu", przechodził znaczną i w niektórych momentach zasadniczą ewolucję. Zaczęło się od przypadkowego wynalazku „ożywionego rysunku". Uczony angielski John Herschel (syn słynnego astronoma) urządzał dla

dzieci b. ciekawe zabawki. Oto na jednej stronie ćwiartki papieru rysował np. klatkę, a na drugiej ptaszka. Kartkę puszczał w ruch wirowy i ze „zlania" się dwóch rysunków otrzymywał jeden: ptaszka w klatce. Gdy jednak pewnego razu narysował budę psią z pustym otworem i samą głowę psa, obliczoną tak, by przypadała ona na miejsce okrągłego otworu budy; gdy te rysunki puścił w ruch, ze zdumieniem spostrzegł, że zamiast jednego syntetycznego rysunku, otrzymał złudzenie ruchu, polegające na tym, że pies wsuwał i wysuwał głowę z budy. Wiadomość o tym „ożywionym rysunku" zainteresowała przede wszystkim uczonych, ale wkrótce i na rynku poczęły ukazywać się zabawki na tym oparte. Z czasem ten efekt stereoskopijny połączono z projekcją rysunków za pośrednictwem latarni czarnoksięskiej. Gdy wynaleziono fotografię, oczywiście musiała nasunąć się myśl, by zamiast rysunków ręcznych, wprowadzić fotografię przedmiotów. Robiło się to tak. Zwykłym aparatem fotograficznym zdejmowano np. tańczącą parę w sześciu pozach, dających w sumie jeden obrót walca. Odpowiedniej wielkości diapozytywy umieszczało się w aparacie projekcyjnym. Fotografie, puszczone w ruch i rzucone na ekran, powtarzając się w kółko, dawały złudzenie tańczącej pary. Nie była to jeszcze jednak „fotografia ruchu". Dopiero zastosowanie taśmy w aparacie do zdjęć, stworzyło techniczny fundament pod dzisiejszy aparat filmowy. Dalej to już kwestia udoskonaleń wynalazku i przystosowywania go do wymagań teatru świetlnego.

Jak widać z tego sumarycznego ujęcia historii aparatu, sztuka filmowa nie ma nic wspólnego w „istocie" swej z muzyką. Między poezją np. i muzyką taka wspólnota czy pokrewieństwo istnieje. Zarówno brzmienie słów, jak i brzmienie tonów muzycznych należy do tej samej kategorii zjawisk akustycznych. Między filmem a muzyką stosunek ten nie zachodzi.

Tak było w filmie niemym, powiedzą mi, sprawa uległa zmianie w filmie dźwiękowym. Naprawdę jednak, istota rzeczy i tutaj nie uległa zmianie. Film dźwiękowy dokonał tylko ściślejszej synchronizacji dwóch odrębnych czynników: imaginatywnie ujmowanych obrazów na ekranie i brzmień muzycznych. Odrzuciwszy „towarzystwo" muzyki, nie przekreślamy samego obrazu filmowego, poprostu wracamy do filmu niemego. Film dźwiękowy, wprowadziwszy reprodukcję brzmień i szmerów niejako

w „środek" obrazu filmowego, rozszerzył tylko (ale ze względu na trudności techniczne i zwęził zarazem) możliwości zdjęć (analogicznym rozszerzeniem są próby filmu barwnego), ale istoty filmu nie zmienił.

Muzyka więc jest czynnikiem heterogenicznym w filmie. W filmie niemym stanowiła czynnik towarzyszący, a w dźwiękowym, nabrawszy możliwości (bo nie konieczności) czynnika składowego, wzbogaciła synkretywny charakter sztuki filmowej.

Jeżeli tak jest, czem sobie wytłumaczyć nieodparte przeświadczenie, że muzyka w doznawaniu sztuki filmowej odgrywa tak poważną rolę, urasta do czynnika zasadniczego? Piszący te słowa przeżył w „epoce" filmu niemego krótkie, lecz wstrząsające chwile. W jednym z kin warszawskich, gdzie zamiast orkiestry używano specjalnego typu organów, zdarzyło się, że w pewnym momencie muzyka przestała rozbrzmiewać. Czy organy się zepsuły, czy zaszło coś innego, dość, że przez pewien czas obrazy przepływały po ekranie w ciszy, w pustej, ciemnej, olbrzymiej hali. Pogodna atmosfera doznania (ze względu na treść filmu) przekształciła się nagle w coś upiornie fantastycznego, gdy muzyka na nowo zaczęła grać, wszystko wróciło do porządku. Jeżeli siłę opisywanego wrażenia policzyć na karb subjektywnej wrażliwości piszącego te słowa, to i tak przykład ten będzie zastanawiającą ilustracją znaczenia muzyki w doznawaniu sztuki filmowej.

Chociaż muzyka nie stanowi czynnika konstytutywnego filmu, jednak jej konieczna „obecność" w czasie oglądania filmu ma swe uzasadnienie, wynikające z pewnych swoistych właściwości sztuki filmowej. Trzeba się nad tym zastanowić. Co ma przed oczyma rzeczywiście widz filmowy, gdy siedzi w ciemnej sali kinoteatru? Ma przed sobą biały ekran i przesuwające się po nim czarno-białe fantomy (dziś często i kolorowe). To jest naprawdę. Widz jednak ujmuje te fantomy jako przedmioty, ludzi, zwierzęta, pejsaże, czuje się świadkiem zdarzeń, przeżyć i t. p. Coś podobnego zachodzi i przy czytaniu powieści, gdy czytelnik ma przed sobą bezpośrednio pewną ilość kartek zadrukowanego papieru. Różnica jednak, między innymi, polega na tym, że czytelnik widzi to wszystko „przed oczyma duszy", zaś widz filmowy jakby bezpośrednio oczyma ciała. Świat, który widzimy na ekranie, wyjąwszy filmy naukowe lub reportaże filmowe, jest światem imaginatywnym. Charakter tego imagina-

tywnego świata filmu uwydatni się ostrzej, gdy zestawimy go ze światem sceny. Widz teatralny np. spostrzega rzeczywiste przedmioty, rzeczywistych ludzi, rzeczywiste ruchy, widz kinowy ma tylko złudzenia ruchu, przedmiotów i ludzi. Chociaż przestrzeń sceniczna i filmowa różnią się od przestrzeni rzeczywistej, jednak różnią się zasadniczo między sobą. Widz teatralny oddzielony jest od przestrzeni scenicznej bardzo ostro, scena to sen, widownia to jawa. Widz teatralny ogląda widoki na scenie z jednego stanowiska, nie może np. widzieć przedmiotów i z przodu i z tyłu, nie może znaleźć się wśród nich. Widz filmowy przeciwnie, chociaż nie zmienia miejsca, spostrzega tak jakby zachodził i z tyłu i z przodu przedmiotów, może je widzieć i z góry i z dołu, może się znaleźć jakby pośród nich. Podobnie różnią się czas sceniczny i czas filmowy. Gdy czas tego, co się dzieje na scenie pokrywa się mniej więcej z czasem rzeczywistym, a tylko w przerwach między odsłonami może przebiegać szybciej lub wolniej, w filmie czas jest zupełnie niezależny od czasu rzeczywistego. Te i inne właściwości świata filmowego składają się na jego imaginatywność, a raczej odwrotnie, to imaginatywny charakter świata filmowego sprawia, że i jego czas i przestrzeń, i wszystko, co w tym czasie i przestrzeni zachodzi, jest inne od rzeczywistości, chociaż wygląda bardziej rzeczywiście niż w teatrze.

Aby widz filmowy mógł w pełni i w sposób niezamącony doznawać wrażeń sztuki filmowej, musi zająć postawę imaginatywnego spostrzegania. Rolę bodźca, który zmusza widza do zajęcia tej postawy, odgrywa ciemność, panująca na sali kinoteatru. W ciemnościach znika rzeczywisty świat, uwaga widza skupia się wyłącznie na fali ekranu i poddaje się jego wymowie. Ale ciemność tylko wtrąca widza w ów stan imaginatywnego spostrzegania. By ten stan utrzymać i kontynuować, potrzebna jest właśnie muzyka. Dlaczego muzyka? Możnaby co do tego poprzestać na intensywnym przekonaniu, umocnionym przez dotychczasowe rozważania, spróbujmy jednak dokopać się do bardziej przekonywujących uzasadnień.

Imagitatywne przedstawienia przedmiotów nie wyczerpują „treści" utworu filmowego. Przesuwające się na ekranie obrazy stanowią swojego rodzaju język, którego znaczenie i sens musi widz odczytać. Ta intellektualna funkcja rozumienia znaczeń „wyrazów" języka filmowego wchodzi w skład przeżyć widza.

Jednak myśl jest w bardzo małym stopniu dziedziną filmu. To jej niezbędne granum w filmie ciemnym zastępowały napisy słowne, a w dźwiękowym treść niektórych wypowiedzi bohaterów. Film jest przede wszystkim sztuką wzruszeń i emocyj, którą widz uświadamia sobie, odczytując wymowę gestów, mimiki i całych sytuacyj. Otóż tutaj zbliżamy się do muzyki i odkrywamy wewnętrzne pokrewieństwo między nią i filmem. Bowiem treścią muzyki są również przede wszystkim nastroje.

Widz filmowy, odczytując „wyrazy" języka filmowego, dowiaduje się, jakie uczucia przeżywają bohaterowie. Te uczucia są dla niego przedstawione t. z. iż widz wie, że ktoś te uczucia przeżywa, ale sam ich nie doznaje i nie musi doznawać.

Muzyka zaś posiada w wysokim stopniu zdolność wzbudzania w słuchaczu samym przeżyć uczuciowych (a więc nie przedstawionych tylko, ale bezpośrednio, osobiście przeżywanych). Dźwięki jednak nie nazywają po imieniu uczuć wyrażanych przez utwór muzyczny, pobudzają tylko ogólną dyspozycję do tych przeżyć, wytyczają niejako bezimienne perspektywy dla nich. Gdy więc widz filmowy ma przedstawienia „konkretnych", oznaczonych uczuć, a równocześnie sam pod wpływem muzyki zaczyna „wibrować" uczuciowo, te dwie linie przeżyć zlewają się ze sobą z łatwością i powstaje psychologiczny konglomerat, jak gdyby widz osobiście przeżywał to, co i bohaterowie. Jednym słowem muzyka umożliwia estetyczne wczuwanie się, współżycie w zdarzeniach imagitatywnego filmu. Gdy jej zabraknie, ów świat pryska, uwaga widza, chociaż nie rozprasza się na zjawiska świata rzeczywistego dzięki panującej ciemności w sali, jednak nie może utrzymać się dłużej w postawie imaginatywnej w stosunku do tego, co ma bezpośrednio przed oczyma. Płaskie czarno-białe cienie przedmiotów i ludzi nie są w stanie was pociągnąć, zainteresować, jeżeli ów „nerw" wczuwania się niepodsycany, przestanie działać. W teatrze np., chociaż wiemy, że umierający na scenie bohater, to naprawdę aktor X, który po skończeniu przedstawienia pójdzie spać do domu, jednak rzeczywistość postaci ludzkiej utrzymuje naszą iluzję. W kinie mamy do czynienia z czystą iluzją i właśnie trzeba jej dodać trochę „krwi", by nie oddziaływała na nas jako czyste złudzenie, lecz jako rzeczywistość artystyczna. Ową krwią filmu jest muzyka.

Muzyka, uruchamiająca naszą „wibrację" uczuciową, wywołu-

je ciągi swobodnych skojarzeń obrazowych. I tu właśnie doznanie widza, sprowokowane przez muzykę, styka się ze spostrzeganymi na ekranie obrazami, które również mają w wysokim stopniu charakter przepływających ciągów, drgających i nieustannie zmiennych. I. Ehrenburg nazwał dowcipnie film „fabryką słów". Istotnie, widz filmowy, zagłębiony w fotelu kinoteatru, gdy go otoczą ciemności i odseparują od świata rzeczywistego, nie ma potrzeby tracić wysiłku na wytwarzanie wizyj sennych i marzeń, otrzymuje je niejako w stanie gotowym do spożycia. Wiadomo zaś, jak „marzycielską" sztuką jest muzyka. Ona to właśnie sprawia przede wszystkim, że ów dziwaczny, z punktu widzenia rzeczywistości, materiał cieniów staje się gotowym pokarmem, nasycającym głód swobodnego marzenia.

Tak więc, chociaż muzyka nie należy do czynników konstytutywnych filmu, jednak jej rozbrzmiewanie stanowi niezbędny *warunek* doznawania utworu filmowego.

Szkic niniejszy nie dotykał zupełnie praktycznej strony zagadnienia, indywidualnych wypadków stosowania muzyki w utworach filmowych. Bowiem głos w tej sprawie mają przede wszystkim muzycy, szczególnie zaś ci z pośród nich, którzy pracują w „branży" filmowej. W szkicu niniejszym chodziło przede wszystkim o rozważania ogólne i zasadnicze. Jednak i one pozwalają wysnuć pewne, nie to zasady, sztywne i niezmienne prawidła, lecz konsekwencje, które musi sobie uświadamiać kompozytor filmowy, jeśli chce być w zgodzie z „duchem" filmu, lub widz czy krytyk, jeśli chce trafnie osądzać wartość artystyczną danego dzieła.

Muzyka jest warunkiem koniecznym pełnego doznawania filmu, ale i zarazem czynnikiem w pewnym sensie obojętnym. Zachodzi tu coś podobnego jak w tańcu. Tańczącym osobom można grać w kółko kilkanaście taktów, aż do znudzenia dla osoby postronnej, tańczący będą jednak zadowoleni. Bowiem ich uwaga, ich centrum przeżycia, skupia się na ruchach i emocjach, związanych z ruchami, a muzyka niezbędna jako nieustający bodziec, dochodzi do świadomości, ale zbliżając się po obwodowej linii zasięgu promienia uwagi. Podobnie przy doznawaniu filmu. Widz kinowy uświadamia sobie, że muzyka rozbrzmiewa, zdaje sobie nawet sprawę ze zmian intensywności brzmienia i barwy instrumentów, czy też ich zespołu, ale rzadko

wie i zapamiętą, co było grane. Jego uwaga skupia się przede wszystkim na treści wizualnej obrazy i wszystko ma mu pomagać w tym właśnie kierunku. To też, gdy muzyka w jakiś sposób wysforuje się na plan pierwszy, bez uzasadnienia rozrywa jedność doznania. Muzyka jest obojętna dla widza kinowego, nie w tym jednak znaczeniu, że może tam sobie „brzęczyć" byle co i byle jak. Chodzi po prostu o to, by treść muzyczna wiązała się nie tyle z zewnętrzną, wizualną stroną utworu filmowego, lecz z warstwą znaczeń i sensów, do których dochodzi widz przez odczytywanie „wyrazów" języka filmowego. W praktyce spotykamy się często z odstępstwem od tej naturalnej „zasady". W jednym rosyjskim filmie (Złote jezioro) mamy taki moment. W łożysku strumienia górskiego, pod wielkimi skałami, pracują robotnicy — kopacze złota. Rozbijają skały, wydobywają kamienie i muł z dna strumienia, by cały ten materiał rzucić na wielką płuczkę, oddzielającą złoto od innych cząstek materii. Sam wizualny materiał obrazu pozwala domyślać się widzowi (naturalne skojarzenie akustyczne) dźwięku kilofów, łopat, łańcuchów, całego rytmicznego „szmeru" pracy. Muzyka w tym momencie wszystko to odtwarza, stosując onomatopeję dźwiękową i rytmiczną. Kompozytor, jak widać, poszedł po najpłytszej linii dostosowania się do całości, uzmysławiając to, co i tak jest domyślne, a zapominając o tym, że ten moment obrazowy nie jest sam dla siebie, ale zawiera i treść wewnętrzną, wyznaczoną przez poprzednie czynniki fabularne i nastrojowe. W rezultacie muzyka „włazi" słuchaczowi w centrum jego świadomości, rozbijając jego uwagę i drażni snobizmem banalnie zastosowanego „modernizmu" muzycznego.

Ten sposób stosowania muzyki w filmach bywa częsty i z reguły wypada fałszywie.

Bywają zresztą wypadki odwrotne t. z. gdy muzyka powinna się wiązać tylko z treścią zewnętrzną, wizualną obrazu i zastosowanie jej wypada fałszywie. W krótkometrażówce polskiej, odtwarzającej widoki i pracę w kopalni bazaltów w Janowej Dolinie na Wołyniu, bardzo pięknym obrazom (amfiteatralna ściana skał, wyglądających jak las kolumn, obalanie takiej kolumny na ziemię, ruch maszyn, ludzi i t. p.) towarzyszy muzyka. Rozbrzmiewa jakiś banalny, o nikłej masie dźwiękowej, walczyk wiedeński. Znów zasadnicze „nieporozumienie" i iry-

tujące rozbicie jedności doznania widza. Zresztą, nie ma takich kombinacyj, których nie możnaby wykorzystać jako efekt artystyczny (np. w celu podkreślenia humoru, komizmu), ale zawsze musi być spełniony zasadniczy warunek: artysta powinien być w zgodzie z naturalnymi właściwościami materiału, poddać się im, by zapanować nad nimi i celowo wykorzystać.

Inaczej przedstawia się rola muzyki w tych filmach dźwiękowych, w których stanowi ona element nie towarzyszący, lecz składowy. Z fabuły wynika, że np. bohater w pewnym momencie śpiewa, lub brzmi muzyka, bo rzecz dzieje się w czasie koncertu i t. p. Tutaj muzyka nie jest już obojętna w opisanym wyżej sensie. Widz słyszy i śledzi melodię, lub rozwijający się pochód dźwięków. W olbrzymiej produkcji, jaką rozwija kinematografia światowa, z tego wielkiego zamętu poczynają się wyłaniać jakieś zarysy rodzajów filmowych, układają się zręby konwencji filmowej. Być może, że narazie w tej krystalizacji działają nie tyle immanentne siły sztuki filmowej, lecz prosty nawyk. Odczuwamy w mniejszym stopniu sztuczność niektórych kombinacyj, lub przeciwnie, znajdujemy argumenty na uzasadnienie jakichś szczególnie rażących sztuczności, bośmy się już z filmem dźwiękowym oswoili. W każdym razie wśród tych zarysów widnieje i zarys jakiejś „opery" filmowej. Osiągnięcia dotychczasowe są raczej opłakane pod każdym względem, exemplum sfilmowana „Halka" Moniuszki i modne przeróbki starych operetek. Wszystkie te poczynania popełniają jeden zasadniczy błąd, wprowadzając do filmu teatr. Zasadniczo jednak rzecz jest możliwa i zdaje się, że film ze swymi kolosalnymi możliwościami technicznymi i finansowymi lepiej zrealizuje wagnerowski ideał sztuki, niż to uczynił teatr.

Ale największą przyszłość ma chyba muzyka w filmie abstrakcyjnym. Stanąć ona tutaj może jako czynnik równorzędny obok materiału wizualnego. Drobną próbką tego i raczej przeczucie przyszłości dał u nas krótki film Temersonów p. t. „Zwarcie". Zasadniczo film miał zadanie dydaktyczne: pouczyć i przestrzec przed krótkimi spięciami w przewodach elektrycznych. Ten cel jednak spalił na panewce. Autorzy ograniczyli do minimum treść realistyczną w filmie, wyolbrzymiając natomiast celowo fotogeniczność martwych przedmiotów i udział fal świetlnych najrozmaiciej rytmizowanych.

W połączeniu ze specjalnie napisaną muzyką, której płynna struktura synchronizuje ze strukturą obrazu *), całość w wielu swych momentach czarowała swą niematerialną wizyjnością.

---

*Michał Kondracki.*

## OPERA WARSZAWSKA

*Jej przyszłość, zadania i możliwości rozwoju.*

Walka, tocząca się pomiędzy 16 kandydatami na stanowisko dyrektora opery stołecznej, została zakończona zwycięstwem Jerzego Mazaraki, który otrzymał dzierżawę (niestety, tylko dzierżawę) Teatru Wielkiego na przeciąg lat kilku.

Jest to właśnie najsmutniejsze — że gmach operowy na placu Teatralnym w Warszawie, ma być ciągle objektem dzierżawnym, że się go wynajmuje — prawie jak zwykłe mieszkanie, budkę z papierosami lub sklep. Cudów musiałby dokazać każdorazowy dzierżawca, dyrektor-lokator magistracki, aby przy pomocy posiadanych (również wynajmowanych) rekwizytów teatralnych i niewystarczającej subwencji, móc zapełnić co wieczór salę publicznością, wystawiać przytym wartościowe dzieła sztuki, opłacać orkiestrę, śpiewaków i personel techniczny; w dodatku nietylko nie stracić na tym interesie, nie „dołożyć" do niego, ale jeszcze wyjść na tyle obronną ręką, żeby prowadzić dalsze sezony bez widma bankructwa. Jaką drogą można, wystawiając tanim kosztem opery (nie operetki) i przy rekordowo niskich gażach artystów dawać jaknajlepsze przedstawienia i zyskać tym uznanie u publiczności? Odpowiedź na to pytanie powinien nam dać nowy dyrektor opery — J. Mazaraki. Jeśli potrafi wybrnąć z niesłychanie trudnego zadania, jakiego się podjął, podźwignie upadającą placówkę, a z nią razem i całą polską kulturę operową oraz dobre imię warszawskiego baletu. Jeśli się załamie, zbankrutuje, czy pójdzie po linji najmniejszego oporu — zaprzepaści dzieło naprawy sztuki operowej w stolicy

*) Muzykę do filmu „Zwarcie" skomponował Witold Lutosławski.

i powiększy smutne szeregi tych, co już przed nim operę naszą „kładli."

Na razie stwierdzić trzeba, że opera, jako widowisko sceniczne, przechodzi ciągle jeszcze ostry kryzys artystyczny i że tylko nadzwyczaj świeże, żywe i nowe rozwiązanie tego problemu, może postawić operę z powrotem na nogi.

Przykrym jest ciągłe powoływanie się na przykłady zagraniczne, ale trudno się powstrzymać w pewnych wypadkach od porównań, które mogą nasuwać zbawienne wnioski o sposobach ratowania upadającej sztuki operowej w Polsce. Jakimi drogami rozwijają się teatry operowe w innych krajach? Wysiłki w tej dziedzinie są trojakiego rodzaju: odświeżenia repertuaru, odnowienia inscenizacji i pomocy finansowej państwa.

Odświeżenie, a właściwie odmłodzenie repertuaru operowego i baletowego, odbywa się już to drogą zamówień nowych widowisk scenicznych u żyjących kompozytorów, już wystawieniem gotowych napisanych dzieł współczesnych. W Niemczech poza Wagnerem gra się setki oper i baletów współczesnych kompozytorów niemieckich, zamówionych nietylko przez dyrekcje poszczególnych teatrów operowych (których jest przeszło 60—we wszystkich większych miastach niemieckich) ale i przez Ministerstwo Propagandy.

W Polsce ten problem pobudzenia rodzimej twórczości operowej mógł by zostać rozwiązany inaczej. Jeżeli ustali się nareszcie na przeciąg kilku lat ciągłość dyrekcji teatru operowego w Warszawie, można by pomyśleć o ogłoszeniu konkursu na stworzenie nowych polskich dzieł operowych, konkursu, który przede wszystkim będzie gwarantował w y s t a w i e n i e dzieł nagrodzonych w najbliższych latach na scenie operowej. Jednym bowiem z najważniejszych bodźców pomyślnego rozwoju twórczości scenicznej, jest możność ujrzenia i usłyszenia przez autora swego dzieła na scenie. Do powstania udanego dzieła scenicznego potrzebny jest własny zmysł sceny u kompozytora i — dobre libretto. Jako wniosek z tego — trzeba rozpisać wstępny konkurs na najlepsze polskie libretto operowe. Tematów z życia polskiego mamy nieprzeliczone mnóstwo. Można by położyć nacisk na libretto o treści historycznej — naprz. Zborowski, Obrona Częstochowy, Żółkiewski, Czarnecki, Stefan Batory, lub przeróbki literackie — Pan Tadeusz, lub dzieje Zagłoby. Można by wykorzystać dla celów operowych słynne

a piękne legendy ogólnopolskie o Panu Twardowskim, diable Borucie, lub regionalne — o Janosiku, Lajkoniku; obrzędy: Dyngus, Śmigus, Kupała, Sobótki, Dożynki, wreszcie zupełnie odłogiem leżącą wdzięczną dziedzinę oper dla dzieci (które mogą w razie trafnego ujęcia — liczyć na szczególne powodzenie i frekwencję, zarówno dzieci, jak i ich opiekunów i rodziców lub młodzieży szkolnej). Doskonałym tematem oper dziecięcych są popularne bajki o Czerwonym Kapturku, kocie w butach, scenki z życia zwierząt, odpowiednio opracowane, wreszcie różnorodne tematy dowolne z życia młodzieży.

Jest to program kilkuletni, jak to widać z tych luźnie rzuconych projektów — i bardzo rozległy, mogący nietylko dostarczyć na długi okres czasu materiału scenicznego dla kompozytorów, ale i przyczynić się radykalnie do przełamania kryzysu operowego i wzbudzenia nowej fali zainteresowania polską sceną operową. Potrzeba tylko inicjatywy i wytrwale prowadzonej systematycznej akcji — a wyniki nie każą na siebie długo czekać. Jeszcze skuteczniejszą okazała by się taka akcja, gdyby została wspólnie prowadzona przez trzy dyrekcje oper: warszawskiej, poznańskiej i lwowskiej pod egidą Ministerstwa Wyznań R. i O. P.

Drugim kardynalnym warunkiem egzystencji teatru operowego i powodzenia oper jest ich nowe ujęcie sceniczne przez fachową teatralną reżyserię. Trzeba już raz na zawsze nieodwołalnie skończyć z przeżytym ośmieszonym i absurdalnym szablonem operowym z epoki weryzmu. Nie można dzisiejszemu słuchaczowi bezkarnie kazać oglądać naiwne bajeczki, o wydzierających się na cały głos umierających na scenie ludziach, pokazywać mu uciekających przed pościgiem, lecz kręcących się na miejscu zbrodniarzy i wogóle cały ten zbiór realistycznych nonsensów, zwanych „akcją operową". Tu potrzebna jest gruntowna reforma, zupełnie na innych założeniach oparta reżyseria, kompletna zmiana ustosunkowania się autorów do swych ról. I znowu w tym wypadku trzeba się uciec do przykładu z zagranicy. Wystarczy jako na wzór wskazać na inscenizację oper w Salzburgu, na reżyserię Reinhardta, na sceny włoskie i niemieckie. Oddawna już zaczęto tam traktować poważnie kwestje reżyserii oper. Dążono przede wszystkim do uproszczenia nieprawdopodobnych sytuacji scenicznych, do zastąpienia pewnych realnych momentów akcji — symbolami. Po-

myślano również o nowych rozwiązaniach dekoracyjnych. Dzięki temu stare opery odzyskały swe utracone szanse utrzymania się w repertuarze, a nawet stały się magnesem, ściągającym publiczność, ciekawą nowego ujęcia teatralnego ogólnie znanych widowisk. Również i u nas nikogo już się nie zainteresuje przedstawieniem Rigoletto, Traviaty lub Manon w „krajowej" obsadzie śpiewaczej, jeżeli nie będzie ono pierwszorzędnie wyreżyserowane, od A do Z zrekonstruowane, w każdym szczególe przemyślane, uprawdopodobnione, artystycznie podciągnięte. Trudno się dziwić publiczności, która nie chce oglądać okropnych , po amatorsku granych szmir operowych (w dodatku jeszcze bardzo często fatalnie śpiewanych) jeżeli, — naprz. jak jest w Warszawie, — ma w tym samym gmachu obok na scenie Teatru Narodowego doskonałe widowiska na europejskim poziomie utrzymane.

O ile wiadomo, to na tę stronę przedstawień operowych nowy dyrektor opery warszawskiej skierował swoją uwagę. Jak słychać ma on zamiar zaangażować szereg pierwszorzędnych reżyserów teatralnych i powierzyć ich dyscyplinie losy dotychczas chaotycznie się miotających po scenie śpiewaków operowych. Czy materiał aktorski, rekrutujący się z szeregów tych śpiewaków okaże się podatnym do różnorakich eksperymentów scenicznych? Do tego zagadnienia należy się odnieść z dużą rezerwą, jeżeli wziąść pod uwagę, że nowy personel Teatru Wielkiego składa się w znacznym stopniu z dawnego „rutynowanego" pokolenia atuorskiego, częściowo zaś z młodych, ale już mocno zmanierowanych przez niewłaściwe nauczanie w Konserwatorium, sił śpiewaczych.

Trzecim warunkiem naprawy sztuki operowej w Polsce — to zagadnienie funduszów. Skąd czerpać pieniądze na prowadzenie opery na właściwym poziomie? I tu znów po raz trzeci trzeba się uciec do przykładów z zagranicy. Pierwsza lepsza opera niemiecka w Hamburgu jest instytucją państwową, otrzymującą milion marek niemieckich subwencji rocznie plus cała orkiestra na żołdzie państwowym. Nie trzeba przypominać, że takich oper jest w Niemczech kilkadziesiąt, w malutkiej Czechosłowacji — kilkanaście, a że w Sowietach teatry i twórczość operowa cieszą się specjalnymi względami czynników rządowych i wyjątkową opieką państwa, które w rozwoju sztuki widzi szczególny atut propagandowy.

W Polsce opera, ani sztuka operowa nie może liczyć w obecnych warunkach na żadne poparcie ze strony rządu ani na żadną opiekę ze strony państwa. Poprostu jest pozostawiona własnemu losowi. Zarząd Miejski miasta stoł. Warszawy również od dawna umył ręce i zrzekł się prowadzenia tak deficytowej imprezy jak teatr operowy, dzierżawiąc jedynie gmach, z dodatkowej pewnej subwencji, wypłacanej na doraźne prowadzenie sezonu.

Czy stan taki może potrwać długo? Bez wątpienia — nie. Albo na placu Teatralnym w Warszawie w gmachu byłego Teatru Wielkiego trzeba będzie otworzyć operetkę lub kino — albo też... Nie przesądzajmy sprawy co do przyszłych losów opery warszawskiej. Miejmy nadzieję, że p. Jerzy Mazaraki okaże się owym mężem opatrznościowym, który swe zaloty z Syreną uwieńczy jakimś trwałym sukcesem. Nie życzymy p. Mazarakiemu małżeństwa ze zwodniczą istotą o rybim ogonie, ale pragniemy szczerze dla niego jak największego posagu.

Miejmy trochę wiary i optymizmu: może najgorsze lata i najcięższy okres w dziejach Teatru Wielkiego jest już poza nami. Może powoli zacznie on wracać do swego dawnego rozkwitu, jak za rządów dyr. E. Młynarskiego.

Lepiej się jednak zadużo odrazu nie spodziewać, żeby potem nie mieć przykrych zawodów. Jeżeli przewidująca i roztropna gospodarka dyr. Mazaraki zacznie wydawać plony to jeszcze obecne pokolenie będzie uczestniczyło w ich zbiorach.

---

*Stanisław Szpinalski.*

## MIGAWKI Z PODRÓŻY DO AMERYKI

Gdy się mówi o Ameryce — to przeważnie ma się na myśli jakąś „ziemię obiecaną, do której jeździ się po dolary... Z tym „jeżdżeniem po dolary" to nie jest tak najprościej. Sądzę, że zainteresują czytelników „Muzyki Polskiej" mniej znane szczegóły organizacji życia muzycznego w Stanach Ziednoczonych.

Aby otrzymać wizę wjazdową do Stanów, trzeba mieć kontrakt, opiewający na sumę, którąby usprawiedliwiała, że się tak wyrażę, całą wyprawę. A więc: muszą być pokryte koszty podróży (karta okrętowa winna być zapłacona w obie strony) koszta utrzymania i t. d. Konsul osobiście rozmawia z petentem, bo chce sobie wyrobić zdanie o każdym, kto chce jechać.

Na statku, przed dopłynięciem do N.-Jorku, otrzymuje się niezliczone kwestionariusze do wypełnienia. W tym miejscu trzeba podkreślić, że o ile kiedyś jechało się do Stanów bez jakichkolwiek dokumentów, o tyle teraz powódź wszelkiego rodzaju „papierków" poprostu zatruwa życie podróżnemu. Musi on odpowiadać na takie pytania: *czy nie jest bigamistą, czy nie żywi uczuć gwałtownych w stosunku do rządu Stanów Zjednoczonych, czy nie siedział w więzieniu i t p.* Przy lądowaniu rozmowa z urzędnikiem imigracyjnym obraca się wokół podobnych mniejwięcej zagadnień.

Artysta może sobe zaangażować „specjalistę" od formalności celnych i paszportowych jeżeli oczywiście ma na to pieniądze. Taki pan, który po angielsku nazywa się c u s t o m  b r o k e r, zna przepisy lepiej, niż sami urzędnicy. Asystuje przy rozmowie z urzędnikami, załatwia sprawy celne i instaluje „delikwenta" w hotelu. Takie, jak się to mówi „zdjęcie" ze statku kosztuje około 25 dolarów. Dość zabawny wypadek zaszedł trzy lata temu ze znaną pianistką austriacką Poldi Mildner, która, wezwana przez agenta nowojorskiego, jechała do Stanów bez kontraktu jako turystka. Gdy statek przybył do portu, Poldi Mildner oświadczyła, że jest pianistką. Zrobił się dramat! Władze nie chciały jej wpuścić pod pozorem, że artystka jest muzykiem orkiestrowym. Ta kategoria muzyków od dawna bowiem nie ma prawa wjazdu do Ameryki. Wówczas „custom broker" zmusił całą komisję do wysłuchania małego recitalu w salonie okrętowym i przekonawszy w ten sposób władzę, że Poldi Mildner jest artystką estradową uzyskał dla niej pozwolenie na wylądowanie.

Teraz kilka słów o agentach koncertowych.

Praktycznie rzecz biorąc, każdy prawie agent amerykański jest tylko ekspozyturą „Concert department" jednego z dwu wielkich koncernów radiowych: „Columbia Corporation" lub „National Broadcasting Company" i pracuje w porozumieniu z takowymi. Każdy artysta, który chce coś zrobić w Ameryce m u s i mieć swego agenta. Agent ma dość duże uprawnienia w stosunku do osoby artysty. Na przykładzie wygląda to w ten sposób.

Powiedzmy, że pan X zostaje zaangażowany do Ameryki na dwa miesiące. Po dwuch miesiącach, gdy już wszystkie jego zobowiązania są wypełnione, chce sobie pan X pozostać jeszcze w Ameryce na dwa tygodnie, jako turysta. Otóż, o przedłużenie pozwolenia na taki pobyt musi się artysta zwrócić do władz za pośrednictwem swego agenta, który opiniuje w tej sprawie. Jeżeli agentowi z tych czy innych powodów n i e  d o g a d z a, by artysta został jeszcze te dwa tygodnie w Stanach — władze o d m ó w i ą pozwolenia. Jeżeli zaś agent się zgodzi, to i pozwolenie będzie.

Dalej — agent, który poraz pierwszy wprowadza danego artystę na rynek amerykański, ma rozmaite prawa zastrzeżone na czas dłuższy. Na przykład. pan X odbywa tournee z kontraktem pana Z. Kontrakt się skończył i pan X wyjechał. W następnym sezonie inny agent chce angażować pana X. Tutaj jest delikatny moment: nowy agent musi otrzymać pozwolenie pana Z na angażowanie tego artysty. Najczęściej kończy się to w ten sposób, że dawny agent otrzymuje jakiś określony procent od dochodów artysty. Chodzi o to, że w takich wypadkach stary agent ma prawo p i e r w s z e ń s t w a wobec artysty, którego on właśnie p o  r a z  p i e r w s z y do Stanów sprowadził.

Jak widzimy, sprawy te nie są takie proste; wymagają ze strony artysty bacznej uwagi i znajomości przepisów — inaczej można narazić się na wiele przykrości i strat.

Zupełnie odmienna od naszej jest organizacja Radia w Ameryce. Radio jest w zasadzie bezpłatne. Niema abonentów, jak u nas. To też, poza nielicznymi wyjątkami, wszystkie koncerty radiowe, a raczej artyści, płatni są przez t. zw. „sponsorów". Instytucja „sponsorów" jest bardzo ciekawa. Są to albo osoby prywatne, albo instytucje, lub przedsiębiorstwa przemysłowo-handlowe. Przeważnie chodzi w tych wypadkach o reklamę. Radio ma zwykle listę artystów, którzy pracują dla danej kompaniii („Columbia" czy „NBC."). Oczywiście niezmiernie trudno jest dostać się na taką listę.

Otóż taki „sponsor" przychodzi do dyrekcji Radia i mówi, że chciałby mieć raz czy dwa razy w tygodniu koncert, reklamujący jego zakład. Wówczas dyrekcja proponuje mu artystów, którzy, oczywiście, występują w swoim repertuarze. Najważniejszym momentem jest to, że po koncercie speaker ogłasza, iż produkcja odbyła się dzięki firmie takiej a takiej (the concert is sponsored). Orkiestra Stokowskiego grała na przykład kiedyś dla „Lucky Strike" (fabryki papierosów).

„Sponsor" płaci za koncert dyrekcji Radio, która skolei płaci artyście. Stawki i honoraria są oczywiście zależne od rangi artysty oraz „sponsora". Znakomitymi „sponsorami" są: H. Ford, który ma zresztą na stałym utrzymaniu „Detroit Symphony Orchestra" i u którego na słynnych koncertach reklamowych, t. zw. „Sunday Ford Hour", grają artyści tej miary, co Hofmann i Rachmaninow; „Maxwell Coffee" (ogromne towarzystwo handlu kawą) „Lucky Strike" i t. p. Trzeba przyznać, że aczkolwiek taka organizacja powoduje czasem nielitościwą wprost konkurencję i daje okazję do wyzysku artystów, prowadzi jednak do niezwykłej selekcji sił artystycznych. Dzięki temu programy amerykańskie stoją prawie zawsze na bardzo wysokim poziomie.

Przechodząc do koncertów publicznych trzeba zaznaczyć, że w większych miastach organizacja ich opiera się na tych samych mniej więcej podstawach co u nas, natomiast na prowincji koncerty publiczne organizowane są przeważnie przez kluby muzyczne, które posiadają stałe abonamenty. Dzięki nim kluby nie troszczą się o frekwencję i mogą działać zupełnie swobodnie.

Angażowanie artystów odbywa się wyłącznie przez Nowy Jork i dlatego właściwie trzeba mieć jak już wspomniałem swego *stałego* agenta, któryby *stale* troszczył się o reklamę i trzymał rękę na pulsie spraw danego artysty. Powszechnie się w Ameryce mówi: *by zrobić karierę w Stanach i dostać dobry kontrakt, trzeba być „sprzedanym" z Nowego Jorku.*

Szkolnictwo muzyczne w Ameryce jest zorganizowane w ten sposób, że naszemu konserwatorium odpowiada ich Wydział Uniwersytetu (każdy Stan ma swój uniwersytet), t. zw. Uniwersytecka Szkoła Muzyczna („Universite School of Music"). Poza tym istnieją niezliczone prywatne szkoły muzyczne o lepszym lub gorszym poziomie artystycznym.

Dwie czy trzy szkoły muzyczne prywatnych fundacyj stoją na rzeczywiście bardzo wysokim poziomie. Jedna z nich to „Curtis Institut" w Filadelfii,

gdzie dyrektorem jest Józef Hofmann i gdzie wykładał ś. p. Emil Młynarski; druga zaś to „Julliard School of Music" w Nowym Jorku, gdzie uczył ś. p. Paweł Kochański.

Wyrobienie publiczności amerykańskiej, mogącej od pół wieku słuchać tylko najlepszych artystów, jest tak wielkie, że dziś niekoniecznie już trzeba mieć markę europejską, by zdobyć imię i rozgłos w Stanach. Przykłady Leopolda Stokowskiego, Lily Pons (znakomitej francuskiej śpiewaczki) oraz Lawrence'a Tibbett'a (amerykański Szalapin) są dość przekonywujące.

---

## SPRAWOZDANIA

Czudowski Tadeusz: *Organizacja i kształcenie zespołów śpiewaczych.* Wyd. Instytut Oświaty Dorosłych. Warszawa, 1936, str. 104.

Taki tytuł nosi praca wydana przez Instytut Oświaty Dorosłych w Warszawie. W naszej literaturze muzyczno-pedagogicznej, zbyt jeszcze ubogiej, podobnej pracy nie posiadamy. Z tym większą radością należy powitać książkę T. Czudowskiego, która dzięki zwartemu, rzeczowemu ujęciu, będzie dla niejednego dyrygenta chóru naprawdę przewodnikiem, czego pragnienie wyraża autor w przedmowie. T. Czudowski, na stu przeszło stronach swej książki, w rozdziale „Zagadnienie organizacji chóru" w sposób przekonywujący kreśli rolę chórów, ich wartość nie tylko artystyczną, lecz kulturalną i społeczno-wychowawczą.

Wnikliwie charakteryzuje postać dyrygenta i słusznie podkreśla konieczność posiadania przez niego „zalet muzyka, nauczyciela i wychowawcy". Przy omawianiu „Kształcenia chóru" autor metodycznie stopniuje obszerny materiał od podstawowych elementów muzycznych, do wymowy włącznie. Cały szereg dobrze przemyślanych przykładów popiera słuszność stanowiska, przy rozważanych zagadnieniach. Po rozpatrzeniu środków wyrazu: „tempo", „dynamika", „słowo", przechodzi do ostatniej części „Wybór utworu" dając bardzo cenne wskazówki, kórymi kierować się powinien niedoświadczony dyrygent. W rozdziale tym czytamy: „Zagadnienie wyboru utworu ujmować należy nie tylko od strony artystycznej wartości pieśni, lecz również od strony dydaktycznej, odgrywającej tu rolę nie mniej może ważną i zasadniczą". Nie uronimy nic z całości poruszanego tematu, znalazł autor miejsce na omówienie polskiej twórczości chóralnej począwszy od XV w. do chwili obecnej. Szeregiem przykładów, uprzednio omówionych, zamyka T. Czudowski swą pracę. O poważnym stosunku autora do omawianej pracy, świadczy jego sumienność w opracowaniu najdrobniejszych szczegółów, włącznie do komentarzy. W załączonym „Dodatku" zainteresowany dyrygent znajdzie wykaz podręczników, dzieł muzycznych, instytucji śpiewaczych, wydawnictw i firm księgarskich znajdujących się w większych miastach Polski.

Omawiana książka niewątpliwie znajdzie się w ręku każdego dyrygenta chóru i nauczyciela śpiewu w szkołach ogólnokształcących, gdyż jednemu wykaże popełniane błędy, a drugiego zachęci do pracy nad sobą.

Instytut Oświaty Dorosłych w Warszawie, wydając pracę T. Czudowskiego, dał dowód, że jest instytucją żywą i docenia ten odcinek pracy w ogólnym zasięgu swej działalności. Na podkreślenie zasługuje staranne i estetyczne wydanie.

*W. Laski*

B ą c e w i c z G r a ż y n a: *Temat z wariacjami* na skrzypce i fortepian. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej 1936 r. str. 14.

Bacewiczówna to kompozytorka o dobrze już nam znanym obliczu twórczym, organicznie zrośnięta z muzyką współczesną. Nie należy do skrajnego kierunku tej muzyki, który zresztą wśród młodych kompozytorów polskich niewielu ma zwolenników, lecz zaliczyćby ją można według wprowadzonego kiedyś przez Kondrackiego rozróżnienia do „modernistów — tradycjonalistów". Ten nawskroś nowoczesny zresztą tradycjonalizm młodej kompozytorki obiawia się i w jej ostatnio wydanych wariacjach na skrzypce i fortepian. Harmonia tego utworu utrzymana jest naogół w kategoriach tonalności, pewne „radykalizmy", śmiałe połączenia czy dysonanse mają za zadanie jedynie wzbogacenie tonalności, służą jako kontrast do harmonii zaasdniczej, pomimo czasowego pozornego oddalania się od osi tonalnej oś ta cały czas w świadomości słuchacza istnieje. Jest to nowocześnie przetworzona, jakby „kubistyczna" tonalność pełna przytym budzącej zaufanie prostoty. Ta prostota oraz ludowy charakter tematu (odznaczającego się dość niespodziewaną budową formalną) podkreślają ideową zależność utworu od ostatniego okresu twórczości Szymanowskiego. Zarzucićby można wariacjom, że ich prostota harmoniczna i tonalność bywa niekiedy już trochę przesadna, granicząc z niewybrednością. Niezbyt ciekawą harmonicznie wydaje się np. wariacja 3-a, a pod względem faktury — wariacja 6-a (początek — temat w basie). Niezależnie jednak od tych niewielkich skaz w całości „Wariacje" to utwór udany, obfitujący w pomysłowość fakturalną, pisany z gruntowną znajomością obu instrumentów. Szczególnie pomysłowa i efektowna jest partia skrzypcowa, to też utwór ten napewno znajdzie się w repertuarze niejednego skrzypka.

*Stefan Kisielewski*

---

## Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

### WARSZAWA

Mamy w tym sezonie dwie orkiestry symfoniczne, dające publiczne koncerty. Mianowicie, orkiestra Polskiego Radia, która dotąd była dla Filharmoników jedynie „radiowym rywalem", wystąpiła na szerszą arenę. Raz na miesiąc w sali „Roma" mają się odbywać publiczne koncerty symfoniczne.

Inauguracja już się odbyła i trzeba przyznać, że pierwszy występ Orkiestry Polskiego Radia na otwartej estradzie wypadł zupełnie dobrze. Ten stosunkowo młody zespół pod względem brzmienia, zgrania się i dyscypliny zbiorowej przewyższa wyraźnie zdekompletowaną w tym roku orkiestrę Filharmoniczną. Jest to przede wszystkim rezultatem systematycznej pracy ze stałym dyrygentem, jakkolwiek nie należy też zapominać, że członkowie nowej orkiestry nie są zmuszeni do borykania się z temi trudnościami, na jakie narażony jest zespół filharmoniczny.

Pewne zastrzeżenia budził program koncertu inauguracyjnego. Dyrekcja programowa Radia jak zwykle obawiała się nadmiaru poważnej muzyki i w rezultacie nadała koncertowi charakter zbyt popularny. Chyba Polskiemu Radiu nie zależy tak bardzo na przyciąganiu szerszych rzesz publiczności, żeby obniżać w ten sposób poziom repertuarowy. Poprostu szkoda tak dobrego i poważnego zespołu dla wykonywania Suity *l'Auberta* „Noc zaczarowana", skleconej z motywów chopinowskich, bardzo niestylowo zinstrumentowanych, albo dla akompaniamentu arii operowych lub „Poloneza" Wieniawskiego .Zawiódł też „Taniec z Maroszaku" *Kodalyego*, stanowiący w dorobku świetnego kompozytora węgierskiego kompozycję mało oryginalną. Dobrym punktem programu były jedynie utwory *Prokofiewa:* „Symfonia klasyczna" i „Marsz" z opery „Miłość do trzech pomarańcz", które należą do kategorii nielicznych dzieł dostępnych dla szerokiej publiczności a jednocześnie wartościowych i oryginalnych.

Zdaje mi się, że byłoby bardziej celowym, aby orkiestra Polskiego Radia, mająca lżejsze od orkiestry filharmonicznej warunki pracy, była użyta do kultywowania dosyć u nas dotychczas zaniedbanej dziedziny muzyki nowszej, byśmy przynajmniej na tej drodze mogli się poznać z głośnymi „sensacjami" współczesnymi, o których u nas głucho i wykonanie których w Filharmonii wobec niemożności urządzania większej ilości prób z przyjezdnymi dyrygentami i wobec trudności z materiałem nutowym jest częstokroć uniemożliwione. Solistkami koncertu w „Romie" były pp. E. Umińska i S. Zawadzka.

W Filharmonii odbyły się trzy koncerty, którymi dyrygowali kolejno: Z. Latoszewski, Yssay Dobrowen i Lovro Matacic. Dobrowen, występujący w Warszawie poraz pierwszy, w pełni potwierdził swoją sławę europejską. Okazał się równie dobry w muzyce rosyjskiej, wymagającej od interpretatora wielkiego temperamentu uczuciowego, jak też w muzyce klasycznej (Haendel), którą potraktował wprawdzie bardzo indywidualnie, ale zachowując w całej czystości styl epoki. Latoszewski, poprawny w utworach Noskowskiego, Karłowicza, Różyckiego, nie był na poziomie przy interpretacji „IV Symfonii' Szymanowskiego. Znany już z występów zeszłorocznych Matacic miał okazję do wyładowania swego bujnego temperamentu w poemacie symfonicznym Gotovaca „Kolo", w „Uczniu czarnoksiężnika" Dukasa i w szczególnie mu odpowiadającym „Koncercie na orkiestrę" Kondrackiego. Wykonaniem „Symfonii g-moll' Mozarta i akompaniamentu do „Koncertu skrzypcowego" Beethovena dowiódł jednak, że umie poskromić swój rozmach i dać interepretację powściągliwą i stylową.

Wśród solistów na pierwsze miejsce wybił się niezrównany skrzypek wę-

gierski Józef Szigeti, którego wykonanie „Koncertu" Beethovena było jednym z piękniejszych jakie w ostatnich latach w Warszawie mogliśmy słyszeć. Niezwykła szlachetność tonu, powściągliwy liryzm, nieskazitelna, ale nie efekciarska technika, powaga koncepcji, złożyły się na wykonanie naprawdę bardzo piękne.

Prof. Turczyński odniósł duży sukces w „Fantazji polskiej" Paderewskiego, natomiast był trochę zanadto wirtuozem w „IV Symfonii' Szymanowskiego, która, moim zdaniem, wymaga mniej pianistycznego traktowania fortepianu. Ceniony u nas pianista Egon Petri nie mógł w pełni pokazać swych zalet artystycznych w nieodpowiednim dla niego „III koncercie" Rachmaninowa. Utwór ten wymaga efekciarstwa; w uczciwej, „klasycznej" interpretacji Petriego zbyt widoczne stają się wady tego pustego, zamało prawdziwej muzyki zawierającego dzieła.

W programach koncertów filharmonicznych daje się zauważyć pomyślna zmiana. Koncert inauguracyjny zawierał „IV Symfonię" Szymanowskiego, wkrótce potym usłyszeliśmy „Koncert na orkiestrę" Kondrackiego, zapowiedziana jest „Uwertura" Palestra oraz szereg „pierwszych wykonań" kompozytorów polskich i zagranicznych. Jeżeli ta tendencja do ożywienia programów, cechować ma cały nowy sezon, należy zmianę stanowiska dyrekcji programowej przywitać z prawdziwą radością. Wprawdzie orkiestra symfoniczna bardzo nie popisała się w „Symfonii" Szymanowskiego, ale już poziom wykonania „Koncertu' Kondrackiego był znacznie wyzszy. „Koncert" ten jest pierwszą nowością symofniczną sezonu. Klasyczny w tytule i schemacie formalnym, utwór ten jeśli idzie o ogólny charakter i o fakturę jest zupełnie nowoczesny o typowym dla Kondrackiego obliczu i żywiołowej rytmice i dynamice, jędrnej tematyce, nawet w „klasycznym koncercie" nie wolnej od reminiscencji folklorystycznych (III część), barwnej, miejscami nawet bardzo jaskrawej instrumentacji. Ciekawy jest „romantyzm" środkowego „Grave". Część ostatnia, najbardziej interesująca pod względem pomysłów polifonicznych i instrumentacji, jest, pomimo szybkiego tempa i żywiołowej dynamiki, trochę za rozwlekła, dzięki czemu mąci się przejrzystość formy. W każdym jednak razie utwór ten jest cenną pozycją w dorobku kompozytorskim Kondrackiego.

Po za tym usłyszeliśmy na koncercie inauguracyjnym utwory Noskowskiego, Paderewskiego, Karłowicza, Różyckiego, dla których bardzo na niekorzyść wypadło zestawienie z Szymanowskim. Koncert Dobrowena (Haendel, Czajkowski, Rachmaninow) był najmniej ciekawy pod względem programowym, natomiast zupełnie dobrze ułożony był program ostatniego koncertu, o którym wspomniałem, omawiając występ Matacica.

Sezon w Konserwatorium otworzył doskonale rozwijający się i zdobywający sobie coraz poważniejsze miejsce w muzyce polskiej Henryk Sztompka. Usłyszeliśmy też obu polskich laureatów zeszłorocznego konkursu wiedeńskiego: W. Jędrzejewską i W. Małcużyńskiego. O bujnym talencie świetnie zapowiadającego się i pod wieloma względami już skończonego artysty, Małcużyńskiego miałem już okazję pisać, natomiast występ Jędrzejewskiej zawiódł nieco nadzieje. Pomimo ładnego, chociaż trochę płaskiego głosu i zewnętrznej muzykalności, śpiew jej nie porywa słuchaczy. Interpretacja

jej, poprawna i w zasadzie słuszna, zdaje się nie mieć wewnętrznego „pokrycia", wygląda na powierzchowną i nauczoną.

Z artystów zagranicznych nie poznaliśmy nikogo specjalnie wybitnego. Kulturalna śpiewaczka fińska Anne Antti muzykalnie odśpiewała dosyć obszerny program, zawierający wiele utworów fińskich. Zdolny skrzypek jugosławiański W. Winterfeld poza ładnym tonem i pewnością techniczna nie przedstawił nic szczególnie interesującego, zwłaszcza że miał dosyć banalny program.

Wszystkie koncerty, urządzane przez Tow. Wydawnicze Muz. Polskiej są obecnie organizowane przez „Ormuz", co też wpłynęło na pewną zmianę charakteru repertuarowego. Audycje Tow. Mił. dawnej Muzyki nie będą teraz poświęcane wyłącznie muzyce dawnej, lecz będą również zawierały utwory nowsze i zupełnie współczesne. Inowacji tej zawdzięczamy umieszczenie już w programie drugiej audycji „II-go kwartetu" kompozytora czeskiego Bohusława Martinu, jednego z ciekawszych dzieł we współczesnej literaturze kwartetowej. Ta jędrna i orzeźwiająca muzyka bardzo dodatnio kontrastowała z przerafinowaniem i chwiejnością formalną „Sonaty" Debussyego na flet, altówkę i harfę. Z programu pierwszej inauguracyjnej audycji Ormuzu na wyróżnienie zasłużyły przede wszystkim bardzo piękna „Suita" Telemanna oraz koncert na sopran, orkiestrę smyczkową i organy Szarzyńskiego: „Jesu, spes mea".

W audycjach następnych zapowiedziane są pierwsze wykonania utworów Ekiera i Maciejewskiego. Wkrótce rozpoczynają się audycje Tow. Muzyki Współczesnej. W Filharmonii niemal każdy koncert zawiera nowy utwór. Może tą drogą pójdą również publiczne koncerty radiowe. Zdaje się on stwarzać dla muzyki współczesnej zupełnie niezłe horoskopy i pozwala spodziewać się, że pod tym względem w naszym życiu muzycznym zostanie przywrócona równowaga między muzyką dawną a nową.

*Konstanty Régamey*

## KRAKÓW

Początek sezonu koncertowego zapowiadał się beznadziejnie. Dopiero 20 września rozpoczęło swą działalność Stowarzyszenie Młodych Muzyków występem Marii Bilińskiej i Stanisława Mikuszewskiego. Oboje ci wykonawcy znani są publiczności z licznych koncertów w Krakowie i w całej Polsce, także z transmisyj radiowych. Głównymi punktami programu była I-sza Sonata Milhauda i Suita Debussyego. Koncert ten był pierwszym z cyklu stałych audycyj niedzielnych. Kierownictwo Stowarzyszenia postawiło sobie za zadanie podniesienie poziomu repertuaru, stałej bolączki naszych wykonawców. W związku z tym wykluczone zostały z programów kompozycje ograne, będące, nawet mimo swej wartości, prawdziwą plagą dla bywalców koncertowych. Nowość tę przyjęto z uznaniem, uwzględnienie utworów interesujących a mało znanych, zaczerpniętych tak z literatury dawnej jak i współczesnej (zwłaszcza polskiej) stało się dużą siłą atrakcyjną dla publiczności. Dowodem tego było również zainteresowanie recitalem pianistki N. Hublerowej, której program nie był tylko pretekstem do popisu wirtuozowskiego, lecz dał słuchaczom pełną satysfakcję artystyczną. Inne impre-

zy w tej sali, to recitale śpiewacze J. Kozaka (baryton) i A. Bieleckiego (tenor).

Ruchliwy Kameralny Zespół instrumentalny Tow. Muzycznego, pozostający pod kierownictwem Franciszka Nierychły idzie po podobnej linii wytycznej, dając w swych programach wyłącznie niemal utwory wykonywane po raz pierwszy w Krakowie. Ostatni koncert, poświęcony twórczości Mozarta prowadził wysoce utalentowany młody muzyk Adam Rieger. Był to jego pierwszy występ publiczny, występ po kilkuletniej przerwie, gdy występował jeszcze jako student klasy dyrygentów krakowskiego Konserwatorium. Okres ten nie był stracony, p. Rieger wykazał oprócz dawnej sumienności, pogłębienie swego talentu. Solistką koncertu była ceniona także i po za Krakowem pianistka Olga Martusiewicz.

Po tych skromnych ilościowo początkach nastąpiła przeszło tygodniowa cisza, aż nagle oba krakowskie biura koncertowe zapowiedziały sporo atrakcyj. Na pierwszy ogień poszedł Egon Petri. Znakomity pianista, ogromnie lubiany przez naszą publiczność, ukazał po kilkuletniej nieobecności w Krakowie, nową stronę swego talentu: inne jak dotąd, nadzwyczaj interesujące trakowanie barw dźwiękowych. Na pozostałe zapowiedziane koncerty czekamy.

Opera krakowska przechodzi obecnie kryzys. Po wystawieniu w ciągu września i początku października „Opowieści Hoffmanna", „Poławiaczy pereł", „Pajaców" i „Carmen", od dwóch tygodni przerwała swa działalność. Przyczyną są podobno tarcia między wykonawcami a kierownictwem. Muzykalny Kraków oczekuje zakończenia tego konfliktu.

*W. M. L.*

## POZNAŃ

W tym roku pierwszy raz miał Poznań sezon letni w postaci koncertów popularnych na otwartych estradach, z początku w Ogrodzie Zwierzynieckim, a później w parku Wilsona, w nowo zbudowanej, bardzo ładnej, choć zupełnie nie akustycznej muszli. Otwarcie tej muszli odbyło się bardzo uroczyście w obecności władz miejskich, świata muzycznego i takich tłumów publiczności, jakie się widuje tylko na stadionach sportowych, i to na najbardziej atrakcyjnych rozgrywkach. Zresztą na dalszych koncertach udział publiczności był także bardzo tłumny. (Koncerty te są w zasadzie bezpłatne, pobiera się tylko 20 gr. za program, który upoważnia do wstępu na miejsce siedzące). Dla uświetnienia uroczystości zaproszono p. Umińską z Koncertem Karłowicza. W tych warunkach akustycznych solowego głosu skrzypiec już w najbliższych rzędach nie było prawie słychać — nie mówiąc o dalszych. Solistce udało się dograć zresztą do końca zaledwie pierwszą część, bo dalszym przeszkodziła nagle taka ulewa, jakiej najstarsi, jak się to mówi, ludzie w mieście nie pamiętają. Takim oto rzęsistym pokropieniem rozpoczęły się koncerty w nowej, malowniczo położonej, pergolą i ślicznymi kwiatami otocznej muszli. Koncertami temi dyrygowali kapelmistrze teatralni z p. Latoszewskim na czele.

Równocześnie w Ogrodzie Zwierzynieckim, w starej, zupełnie skromnej,

ale za to bardzo akustycznej muszli odbywały się z niemniejszym powodzeniem inne koncerty popularne doskonałej orkiestry dętej gazowni miejskiej, którą to orkiestrę wychował sobie i prowadzi p. Sternalski.

Tegoroczny sezon letni jest ważnym wydarzeniem w życiu muzycznym miasta także z tego powodu, że orkiestra jest odtąd na całorocznym etacie miasta, a nie jak dotąd, na kilkumiesięcznym.

Sezon zimowy zaczął się z początkiem października, i to niezwykle uroczyście, bo w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, który w tym czasie bawił właśnie w Poznaniu, zaznajamiając się szczegółowo z życiem naukowym, kulturalnym i artystycznym miasta.

Z muzyką tutejszą zaznajomił się Pan Prezydent na specjalnym koncercie, urządzonym wyłącznie w tym celu w auli U. P. Na program złożyły się oczywiście utwory wyłącznie miejscowych kompozytorów (Nowowiejskiego, Poradowskiego, Kamieńskiego, Wiechowicza i Kasserna) w wykonaniu orkiestry symfonicznej pod dyr. Latoszewskiego i Wiechowicza, chórów pod dyr. Nowowiejskiego i Raczkowskiego, oraz solistów skrzypka Zdzisława Jahnkego i tenora Józefa Wolińskiego. Przemówienie w formie raportu obywatelskiego z działalności wielkopolskiego świata muzycznego wygłosił dr. Leon Surzyński.

Tego samego dnia, także w obecności Pana Prezydenta R. P., odbyło się otwarcie sezonu operowego „Gopląną" Żeleńskiego. Ponieważ nie otrzymałem na to przedstawienie biletn (na inne opery później — owszem) więc nic nie mogę o nim napisać.

Koncertów symfonicznych było dotąd dwa. Pierwszy poświęcony wyłącznie Beethovenowi (na otwarcie!). Solistą był Szigetti (grający oczywiście w swojej skali i klasie, ale dość obojętnie), a dyrygentem Latoszewski, który nie miał wtedy najlepszego wieczoru. Drugim koncertem dyrygował także Latoszewski, a solistą był solidny i bardzo spokojny pianista wiedeński Czarniawski, grający koncert C-moll Rachmaninowa. W programie nowością był „Nokturn" Kondrackiego, utwór dobrze brzmiący, przejrzysty w formie a umiarkowany w środkach i aspiracjach. Pierwszy raz grano także w Poznaniu „Alborada del Grazioso" na orkiestrę Ravela. Pozatem „La Peri" Dukasa i symfonia C-moll Brahmsa.

W Domu Ewangielickim wystąpił berliński zespół chórowy solistów pod dyr. Favre'a. Tym razem zespół ten brzmiał lepiej i wykazał duży poziom techniczny. W brzmieniu jest on raczej bezbarwny, co ma swoją przyczynę w braku ładnych i dobrze postawionych głosów, szczególnie kobiecych. Z kompozycyj współczesnych zwracał uwagę śmiały i dobrze napisany duży utwór młodziutkiego kompozytora niemieckiego Sommerlatte.

Dał się tu słyszeć także starający się obecnie w Polsce o popularność p. Prokopieni. Występy tego śpiewaka (o ładnym zresztą głosie) nie pasują do ram koncertowych — raczej do teatralno-rewiowych. I tam miały by także napewno większy sukces kasowy. Współudział p. Niemczyka w tym koncercie miał charakter raczej przypadkowy. Zresztą p. Niemczyk był wyraźnie nie usposobiony.

*Stanisław Wiechowicz.*

Koniec ubiegłego sezonu koncertowego nastąpił we Lwowie dość późno i nie było już przeto sposobności objąć go w ramach przedwakacyjnego sprawozdania. Obecnie, mimo pewnej nieaktualności tego tematu, nie można jednak, choćby ze względów lokalnych, nie wspomnieć przynamniej o koncercie zasłużonego w historii kultury muzycznej Lwowa chóru Echa-Macierzy, który święcił nim jubileusz swego 50-lecia. W programie koncertu znalazły się niemal wyłącznie utwory nagrodzone i odznaczone na konkursie Echa z r. 1935, jak bardzo ciękawy w pomyśle „Bunt szyn" Drobnera (I-sza nagr.) oraz inne: Wallek-Wallewskiego, Opieńskiego, Maliszewskiego, Szeligowskiego i Moczyńskiego, kompozytorów zatym znanych już naogół dobrze ze swych licznych wartościowych utworów chóralnych, tak, że w połączeniu z doskonałym wykonaniem pod dyrekcją obecnego dyrygenta chóru *J. Kołaczkowskiego*, koncert osiągnął bardzo wysoki poziom artystyczny i sprawił jak najlepsze wrażenie.

Początek obecnego sezonu koncertowego, wykazujący nieco więcej, niż zwykle, ożywienia, każe mieć nadzieję, że życie muzyczne Lwowa wyjdzie może w tym roku poza ramy skromnej wegetacji.

Dobrze się stało, że z okazji jubileuszu 50 lat kapłaństwa arcybiskupa Bol. Twardowskiego wykonano dzieło znanego kompozytora lwowskiego śp. M. Sołtysa: „Śluby Jana Kazimierza", co chcemy uważać za dobrą zapowiedź na przyszłość większego, niż w ubiegłym roku, uwzględniania w koncertach polskiej twórczości muzycznej (starszej i nowszej), oczywiście we wszystkich dziedzinach muzyki.

Mamy też nadzieję, że w obecnym lwowskim sezonie operowym, który ma przybrać bardziej ustalony charakter, usłyszymy, poza inauguracyjną Halką, także inne opery polskie. Większa staranność w przygotowaniu oper będzie również nader pożądana.

Sezn koncertowy solistów rozpoczął się we Lwowie dość niezwyczajnie od popisów uczniowskich (2 koncerty), zorganizowanych przez Konserwatorium P. T. M. Jest plan kontynuowania ich przez cały rok szkolny, co jednak będzie tylko wtedy celowym, gdy organizatorom uda się zwiększyć wydatnie przede wszystkim frekwencję młodzieży na tych koncertach.

Wzięciem cieszyły się występy znanego z filmów tenora *J. Schmidta* i cenionego we Lwowie pianisty *L. Münzera*, który m. in. wykonał koncert e-moll Chopina z tow. ork. pod kierunkiem *Ant. Rudnickiego*. Pożądanym byłby przyjazd do Lwowa solistów także o bardziej polskim brzmieniu nazwisk.

Udział niektórych lwowskich chórów (Lutnia, Echo, Bard, Syrena) w różnych okolicznościowych imprezach zapowiada może i na polu muzyki chóralnej większe ożywienie w tegorocznym lwowskim sezonie koncertowym.

Narazie zatem brak jeszcze tylko koncertów symfonicznych, których jednak inauguracji należy zapewne oczekiwać w najbliższym czasie.

*J. J. Dunicz.*

## KATOWICE

Bieżący sezon koncertowy w Katowicach rozpoczął się pod znakiem śpiewu. Odbyły się recitale śpiewacze Tadeusza Berala, Józefa Szmidta, Pawła Prokopieni'ego (współudział w tym koncercie wziął znany skrzypek, p. Wacław Niemczyk), wreszcie ostatnio słyszeliśmy Ewę Bandrowską-Turską. Wszystkie te koncerty spotkały się z bardzo serdecznym przyjęciem przez wyjątkowo liczną, prezważnie przyjezdną publiczność — co oby było pomyślną zapowiedzią ożywienia frekwencji w roku bieżącym, chronicznie dotychczas szwankującej. Niemniej bacznie obesrwuje te horoskopy Towarzystwo Muzyczne, które w sezonie bieżącym kontynuuje swą akcję propagandową i przygotwuje wzorem lat ubiegłych szereg (najmniej osiem) koncertów symfonicznych z udziałem dyrygentów i solistów miejscowych i zamiejscowych — nie licząc imprez mniejszego kalibru, jak recitale, poranki i t. p. Zapewniony już został współudział dyrygentów: dyr. Kulczyckiego i Dymka z Katowic, oraz dr. Śledzińskiego i O. Straszyńskiego z Warszawy, poza tym solistów: Cetnera (skrzypce) i St. Allinówny (fortepian) z Katowic, oraz dyr. St. Szpinalskiego (fortepian) z Wilna. Koncerty symfoniczne będą transmitowane przez Radio na wszystkie rozgłośnie polskie.

Imprezą, po której muzyczne sfery Śląskie wiele sobie obiecują, jest zapowiedziany konkurs instrumentów dętych drewnianych (flet, klarnet, obój i fagot). Wśród licznych nagród została zgłoszona nagroda Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. w postaci stypendium na wyjazd na dłuższe studia zagraniczne. Zgłosiło się dotychczas już przeszło czterdziestu kandydatów do zawodów o palmę pierwszeństwa.

Inicjatorem i głównym organizatorem tego konkursu jest zasłużony kierownik arytstyczny Tow. Muzycznego, Faustyn Kulczycki, dyrektor Śl. Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Do Sądu Konkursowego zaproszeni zostali najwybitniejsi muzycy polscy, z rektorem Morawskim oraz dr. Lidzkim-Śledzińskim na czele, oraz wybitni specjaliści w grze na wyżej wymienionych instrumentach.

Mamy nadzieję, że konkurs ten nie zawiedzie pokładanych w nim nadziei i wprowadzi spodziewane ożywienie do dziedziny instrumentów, której wspaniałe tradycje sięgają, jak powszechnie wiadomo — początków ludzkości — a która przeżywa obecnie ostry kryzys zaniedbania i upadku.

*Herbert Krzok*

## BYDGOSZCZ

Nowy sezon przyniósł muzycznej Bydgoszczy innowację, na którą czekaliśmy od dawna: ruch koncertowy który dotychczas szedł samopas i był uzależniony od przypadkowych okazyj i dobrej woli różnych stowarzyszeń (koncerty przemycało się zazwyczaj pod płaszczykiem humanitarnych haseł) doczekał się nareszcie upragnionej regulacji i ram organizacyjnych. Pieczę nad nim roztoczyła Rada Artystyczno-kulturalna, która, jak dotąd wykazuje dla spraw muzycznych dość dużo zrozumienia. Mamy nadzieję, że wziąwszy w swe ręce kierownictwo życia koncertowego miasta, Rada zdążać będzie w konsekwencji do wzmożenia jego tętna, nie zrażając się początkowymi trudnościami.

Zawsze jeszcze toczy się walka o publiczność. Ile złego wyrządził naszej narodowej kulturze muzycznej rozwielmożniony powszechnie szkodliwy dyletantyzm („chałupnictwo muzyczne", jak się wyraził pewien bydgoski literat) i ile złego jeszcze się ciągle pokątnie, a nawet oficjalnie produkuje — widzimy to właśnie w ustosunkowaniu się ogółu publiczności do dobrej muzyki. Kompromitująca dezorientacja, niezdolność odróżniania wartości prawdziwej od tandety i szalbierstwa — oto główne symptomy muzycznego wyrobienia ogółu naszej inteligenckiej publiczności. Dużo widzi się już wprawdzie dobrej woli, dużo nawet prób odnalezienia kontaktu z muzyką, lecz niestety choroby tego rodzaju nie należą do łatwo uleczalnych. Dopóki nie nastąpi w Polsce „urzędowe" uporządkowanie muzycznego życia, dopóki czynniki oficjalne nie zainteresują się z bliska stanem „nauczania muzyki" w najszerszych masach społeczeństwa, dopóki nie znikną ostatecznie i bezpowrotnie koszmarne „koncerty", na których szerzy się publicznie muzyczną demoralizację, dopóty trudno będzie wyczekiwać poprawy sytuacji. Z grozy położenia nie zdają sobie być może w pełni sprawy ośrodki wielkie (choć wiemy, że i tam nie jest najlepiej), wyposażone w potężne środki walki z muzycznym zepsuciem (orkiestry symfoniczne, teatry operowe, dobre chóry, częste koncerty z udziałem wybitnych artystów i t. p.), grozę tę odczuwają jednak dotkliwie miasta mniejsze, w których obowiązek walki spoczywa zazwyczaj na kilku tylko jednostkach i szanse są zawsze nierówne. Tylko wielka ofiarność, ideowość i bojowość dać tu mogą dodatnie rezultay.

Właśnie ludziom wyposażonym w tego rodzaju zalety zawdzięcza dziś Bydgoszcz wyraźne podniesienie poziomu swej muzycznej kultury i dokonującą się stopniowo przemianę w nastawieniu publiczności dla spraw muzycznych. Oficjalnie sezon muzyczny zapoczątkowany został przez Radę Art.-Kult. koncertem skrzypaczki Eugenii Umińskiej. Była to impreza o wielkiej wartości kulturalnej, jedna z tych, które są zawsze dla słuchacza głębokim i silnym przeżyciem. Nieskazitelna czystość techniki skrzypcowej połączona z głęboką wrażliwością i muzykalnością zespalają się w grze artystki w obraz pełen nieodpartego uroku i sugestywnej mocy. Zupełny brak efekciarstwa i pozy nadaje tej grze cechy powagi i mistycznej niemal godności, czegoś niecodziennego i uroczystego. Artystka wykonała obszerny program, z którego na szczególne wyróżnienie zasługują: koncert Vivaldi — Kreisler'a, Preludium i Fuga Regera, Szymanowskiego „Fontaine d'Arethuse" (utwór który trafił nawet do najbardziej konserwatywnej publiczności) i Perkowskiego: „Alla classica" z koncertu skrzypcowego. W koncercie brał udział pianista bydgoski Edmund Rösler, wnikliwy akompaniator, poza tym interesujący wykonawca kilku utworów Mozarta, Schuberta i Brahmsa.

Prócz koncertu Umińskiej odbyły się dwa recitale miejscowych muzyków: Stanisława Lewińskiego (fortepian) i Wiktora Winterfelda (skrzypce). Lewiński mimo nie złej podstawy techniki palcowej, nie umie jeszcze przemawiać jak dojrzały artysta, który ma coś ciekawego do powiedzenia. W grze jego brak równowagi między wewnętrzną wizją, a jej emanacją na zewnątrz. Praca nad pogłębieniem muzykalności, oraz opanowaniem nieco rozlewnej uczuciowości, wskaże niechybnie młodemu artyście drogę, na kó-

rej odkryje i ukształtuje swą własną indywidualność. Wiktor Winterfeld jest skrzypkiem zdolnym o dużym zasobie techniki, ładnym, sensytywnym tonie i niemałej muzykalności; są to wartości, które odpowiednio pielęgnowane i rozwijane zawsze liczyć mogą na uznanie publiczności.

Pokazem śpiewu chóralnego najwyższej klasy był występ zespołu Berlińskiego Stowarzyszenia Solistów („Berliner Solisten-Vereinigung"). Idealne wyrównanie zespołu (25 osób) w barwie, dynamice, frazowaniu i dykcji, nieskazitelna czystość intonacyjna i precyzyjność rytmiczna sprawiają, że przy słuchaniu produkcyj tego chóru zatraca się niemal zupełnie wrażenie złożoności i wielości. Wielka subtelność w dynamicznym stopniowaniu i mozajkowość barwy, to pewnie główne i najbardziej pociągające atuty chóru.

Zespół wykonał szereg utworów literatury klasycznej (Hassler, Archadelt, Orlando di Lasso, Monteverdi), liryczne pieśni Brahmsa (op. 104), oraz kompozycje nowsze. Chórem dyrygował Waldo Farne.

Skoro już mowa jest o muzyce chóralnej wspomnieć jeszcze wypada o odbytym w Bydgoszczy „Święcie pieśni" w ramach którego wystąpiło osiem chórów miejscowych, zrzeszonych, w związku. Na miejscu pierwszym ulokował się popularny w Bydgoszczy chór męski „Echo"; dalsze miejsca zajęły zespoły mieszane: „Harmonia", „Św. Cecylia" i „Lutnia".

Ruch śpiewaczy jest na ogół w Bydgoszczy dość silnie rozrośnięty, choć w ogólnym biegu kultury muzycznej miasta udział jego nie jest wystarczający. Śpiewacy tworzą, prócz nielicznych wyjątków, klan dla siebie i poza swe jednostronne upodobania w śpiewie a capella bardzo nie często wychodzą. Trzeba koniecznie przebić mur izolacyjny i wyprowadzic nasze śpiewactwo na szerszą platformę muzycznego życia! Alarmujący, choć słuszny głos prof. Wiechowicza, świetnego znawcy stosunków chóralnych w Polsce („Muzyka Polska" IV), nie powinien w żadnym wypadku przebrzmieć bez echa!

*Alfons Rösler*

## SOSNOWIEC

Życie muzyczne naszego ośrodka w okresie przedwakacyjnym i wakacyjnym — nie wykazało żadnych ważniejszych przejawów zasługujących na szczególne wyróżnienie. Jak zwykle, atmosfera kulturalna Sosnowca, w której zajmuje i swe skromne miejsce muzyka, była nadzwyczaj umiarkowana. Prócz „urzędowego" przebłysku, że tak nazwę poranki dla młodzieży szkolnej, urządzane przez Two Szkół średnich, odbyło się kilka koncertów, w których występowali miejscowi artyści. Na jednym z koncertów usłyszeliśmy p. Józefa Cetnera (skrzypce) i Strokowską-Faryaszewską (śpiew). Osoby wykonawców, aczkolwiek dawały rękojmię solidarności strony artystycznej, nie stanowiły atrakcji dla sosnowieckich melomanów, jak zwykle oziębłych i odnoszących się do lokalnych sił z lekceważeniem.

Teatr nasz „porwał się" na wystawienie operetki „Krysia leśniczanka". Inicjatywa b. piękna, lecz prócz dobrych chęci wymagająca i solidności wykonania. Wystawianie operetek siłami składającymi się z artystów nie śpiewaków, przy zupełnym surogacie orkiestrowym, mija się zupełnie z celem i wypacza sens przeznaczenia ideowego muzyki. W przyszłości należa-

łoby poważnie zastanowić się nad wystawianiem operetek, na które teatr sosnowiecki obecnie przecież nie stać. W przeciwnym razie poczynania dyrekcji teatru uważane będą za chęć służenia li tylko — sensacji.

Rzeczą więcej interesującą ogół jest podstudio radiowe w Sosnowcu, które do swego b. szczupłego programu lokuje występy orkiestr względnie solistów. O ile orkiestry złożone z górników i hutników (dyrekcja pp. Milewski, Szyller i Zółciak) przedstawiają pewną wartość zespołową i w okresie letnim stanowią duże urozmaicenie — o tyle dobór solistów jest zupełnie nieodpowiedni. Czyż wysłuchiwanie niedouczonego skrzypka, pianisty lub śpiewaczki może kogoś ustosunkować przyjaźnie do takiej audycji koncertowej? Komitet radiowy Zagłębia jeśli pragnie propagować muzykę, winien zwracać baczniejszą uwagę na dobór artystów, gdyż inaczej audycje wywołują niesmak.

W czerwcu urządziła miejscowa szkoła muzyczna roczny popis uczniów klas pp. Horbaczewskiej, Bielickiego, Sieji i Fijałkowskiej. Publiczność tym razem dopisała zapełniając szczelnie salę koncertową gimnazjum im. Staszica.

Słysząc uczniów poszczególnych klas przyszliśmy do przekonania, że szkoła, mimo trudne warunki materialne — wywiązuje się dobrze ze swego zadania. Roczny dorobek naukowy, jaki zaprezentowali uczniowie — był dodatni. Powoli — obojętność i upór społeczeństwa w stosunku do uczelni — zostały przezwyciężone dzięki wysiłkom dyrekcji szkoły i grona pedagogów.

Minął okres wakacyj. Skończyły się dni pogody i ciepła, a dla Zagłębia nastał znów szary i zimny dzień jesienny. Jednakże pracę rozpoczęto ponownie — szkoła muzyczna otwarła znów swe podwoje dla nowych uczniów. Życie muzyczne zwolna przychodzi do siebie podsycane tu i ówdzie „zastrzykami" koncertów i poranków muzycznych. Oby tylko życie to nie stanowiło dla nas chwiejnej pozycji, lecz uzyskało wreszcie — stałe miejsce, jako rubryka żelazna naszego bytu kulturalnego.

*H. Klimas*

## KRZEMIENIEC

Dość długo nie pisałem o ruchu muzycznym Krzemieńca w „Muzyce Polskiej", i dlatego też nie mało zebrało się materiału do zanotowania w sprawozdaniu niniejszym. Zacznę chyba od Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckiego.

Tegoroczne kursy (właściwie nie wiem jak to prawdziwie nazwać „kursy", „zjazd", „zlot", „napad", czy poprostu „praca" — w każdym razie coś w tym rodzaju) Muzycznego Ogniska Wakacyjnego odbyły się w czasie od 3.VII. do 6.VIII. b. r. Co roku (od 9 lat) w sezonie jesiennym można wyczytać w prasie muzycznej pewne wzmianki, czasami króciutkie sprawozdania o wakacyjnych kursach muzycznych w Krzemieńcu, jednakże mocno wątpię czy czytelnicy tych wzmianek mogą mieć pojęcie o M. O. W. Albowiem praca M. O. W. jest tak bogata i rozległa, tak intesywna i szlachetna, że nie da się wtłoczyć w ramy sprawozdania prasowego czy wzmianki. Żeby mieć właściwie wyobrażenie o M. O. W. trzeba jego pracę widzieć zbliska, trzeba być w lipcu w Krzemieńcu, wejść w życie M. O. W., trzeba przeżyć i przetrawić to życie, trzeba przechorować tę malarię muzyczną jaka tu panuje,

trzeba wreszcie być takim oto wariatem (dosyć kulturalnie staram się wyrazić i szukam lepszego słowa), który potrafi zasmakowawszy raz atmosfery M. O. W. przyjeżdżać w lipcu do Krzemieńca bez przerwy rok rocznie od 7—8 lat z okolic Wilna, czy Śląska czy Pomorza (pomimo że M. O. W. dawno ukończył i wydawaćby się mogło, że niema tu roboty).

Skromny rozmiar sprawozdania niniejszego nie pozwala mi na szersze omówienie M. O. W., wspomnę tu tylko o pewnych szczegółach z tej przebogatej pracy w Krzemieńcu.

Przede wszystkim muszę podkreślić, że tegoroczne kursy M. O. W. przedstawiały się w porównaniu z latami ubiegłymi, może najokazalej. Ogromna frekwencja słuchaczy ponad 300 osób (nie ma chyba w Polsce takiej okolicy czy rejonu, któreby nie były reprezentowane w M. O. W.), rozmaitość kursów (5 kursów śpiewu, kurs kierowników orkiestr amatorskich, kurs kierowników wołyńskich chórów ludowych, kurs teatru szkolnego), doskonały dobór prelegentów, audycje muzyczne w wykonaniu wybitnych sił artystycznych — stojące na bardzo wysokim poziomie, ogromny własny 300 osobowy chór mieszany, orkiestra symfoniczna, zespoły kameralne, serdeczne i miłe współżycie słuchaczy i prelegentów, bardzo dobre warunki lokalowe i piękne okolice Krzemieńca — wszystko to razem wzięte stwarzało taką cudną atmosferę muzyczną, która mimowoli budzi podziw i serdeczny zachwyt.

Dzięki posiadaniu ogromnego chóru i własnej orkiestry symfonicznej udało się M. O. W. wykonać wielką i trudną rzecz jak Brahmsa „Nenie" kantatę na chór i orkiestrę, Gorczyckiego motet „Illuxit sol" i in. Ostatni koncert M. O. W. dany na zakończenie kursów w dniu 5.VIII. na dziedzińcu licealnym (gdyż w Krzemieńcu nie ma takiej dużej sali, żeby zmieściła w sobie 350 wykonawców i około 1000 osób słuchaczy) zostawił w Krzemieńcu imponujące i niezatarte wrażenie. Program koncertu wypełniły produkcje chóru i orkiestry symfonicznej pod dyr. Wł. Raczkowskiego. Solidne i artystyczne wykonanie progarmu świadczyło niewątpliwie o wielkiej i z zamiłowaniem prowadzonej pracy M. O. W. w czasie tegorocznych wakacyj. Plon bogaty i piękny!

Skromniej co do rozmiarów i możliwości przedstawia się praca muzyczna Krzemienieckiego Chóru Nauczycielskiego. Jednakże trzeba stwierdzić, że praca ta jest trwała, systematyczna i ciągnąca się bez przerwy od pięciu lat, osiąga zupenie pozytywne wyniki. I jeśli M. O. W. wytwarza nadzwyczajną atmosferę muzyczną w Krzemieńcu w czasie wakacyj, to K. C. N. stara się kontynuować i godnie podtrzymywać tę atmosferę w ciągu całego roku.

K. C. N. postawił sobie za zadanie szerzenie kultu dla pieśni nie tylko w samym Krzemieńcu, ale przede wszystkim w terenie powiatu krzemienieckiego i Wołynia. W myśl hasła „Pieśń natchniona i artystycznie wykonana dla najszerszych mas", wyjeżdża K. C. N. bardzo często z koncertami w teren, osiągając zupełne powodzenie oraz należyte i szczere zrozumienie. O tych koncertach i pracach K. C. N. napiszę w nast. sprawozdaniu.

Obecnie rozpoczął się w Krzemieńcu sezon koncertów, urządzany przez Zjednoczenie Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu. Pierwszy koncert odbył się w dniu 27 września b. r. Wykonawcami byli pianistka Gorerówna

i skrzypek Wejzenberg. Koncert ten nie pozostawił jednakże większego echa w Krzemieńcu.

Drugi koncert odbył się w dniu 11 października dany z ramienia „Ormuzu". Wykonawcy Umińska i Dygat jeszcze raz dali Krzemieńcowi możność usłyszenia pięknej muzyki w artystycznym i natchnionym wykonaniu. W programie: Brahms — Sonata, Chopin — Preludia i etiudy, Liszt — Nokturn, Rachmaninow — Preludium g, Debussy — Preludia, Czajkowski — Melodia, Lalo — Andante, Falla — Taniec hiszpański.

*Jan Gipski*

## ŚWIĘCIANY

Na północo-wschodnich terytoriach Rzeczypospolitej Polskiej Święciany są bodaj jedynym miastem, które zdobyło się na mniej więcej zorganizowane życie muzyczne. W ciągu ostatnich dwóch lat, niezapomnianych lat działalności Ormuzu, Święciany miały możność usłyszeć tej miary artystów, co Szpinalski, Dygat, Umińska i t. d. Zresztą w obrębie samego społeczeństwa nurtowały zawsze silne prądy zainteresowania muzyką. Od czasu do czasu powstawały najrozamitsze kółka i towarzystwa muzyczne, które rozwijały niekiedy bardzo ożywioną działalność. Taką niezapomnianą kartą w życiu muzycznym Święcian była działalność nauczyciela muzyki w gimnazjum, p. Bojanowskiego.

Pewne ustabilizowanie tych prądów przyniosło powstanie Towarzystwa Muzycznego, które zakreśliło sobie dość znaczny program działalności. Między innymi zadaniem naczelnym tego Towarzystwa było założenie szkoły muzycznej. Inicjatywa tego typu z tego względu zasługuje na uwagę, że nie ma w Polsce szkoły muzycznej w podobnie nie wielkim mieście, nie przekraczającym 8.000 ludności. Najpierw akcja napotykała na pewne trudności. Ostatecznie jednak w bieżącym roku szkolnym udało się uruchomić tę szkołę. Jest to otwarta dnia 14.IX.1936 roku koncesjonowana przez Min. W. R. i O. P. Prywatna Szkoła Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, znajdująca się pod kierownictwem młodego wychowanka Konserwatorium Wileńskiego — Witolda Rudzińskiego. Program szkoły, czteroletni, odpowiada narazie niższemu kursowi Konserwatorium. Nauka obejmuje wszystkie przedmioty teoretyczne, przeznaczone dla tego rodzaju poziomu, a więc trzyletni kurs solfeżu, kurs zasad muzyki, harmonii, encyklopedii muzycznej, historia muzyki, czteroletni kurs chóru. Inowację w programie stanowią obowiązkowe tygodniowe audycje muzyczne, które mają na celu nietylko umuzykalnienie uczniów, ale i nauczenie poprostu możliwie największej ilości utworów niemal na pamięć. Pozatem szkoła prowadzi klasy przedmiotów specjalnych: fortepian, instrumenty smyczkowe i dęte oraz śpiew solowy.

Szkoła muzyczna w Święcianach znajduje się pod specjalną opieką doradczą Konserwatorium Muzycznego im. Karłowicza w Wilnie. Szkoła skupia od początku swego istnienia cały ruch muzyczny Święcian, organizuje propagandowe audycje muzyczne dla młodzieży oraz miejscowego społeczeństwa. Należy się spodziewać, że cały ruch muzyczny w Święcianach, skoordynowany przy Szkole Muzycznej osiągnie należyty poziom i napięcie.

*ernö*

# TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

W WARSZAWIE (Mazowiecka 7)

i

# NIŻSZA SZKOŁA MUZYCZNA Im. W. CHRAPOWICKIEGO

## OGŁASZAJĄ KONKURS

NA UTWÓR O DOWOLNEJ FORMIE DLA ZESPOŁU DZIECIĘCEGO.

W a r u n k i:

1. Utwór winien być pisany na jeden lub dwa fortepiany (na 2, 4 ewent. 8 rąk) z dodaniem zespołu instrumentów dziecięcych, jak np.: trąbka, mały bęben, trójkąt, cymbałki, grzechotka, kastaniety, różne piszczałki i t. p. oraz ewent. chóru dziecięcego jedno lub więcej głosowego do tekstu polskiego.
2. Partia fortepianowa nie powinna przekraczać poziomu pierwszych pięciu lat nauki, względnie drugiego roku fortepianu, według programu Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.
3. Czas trwania utworu od 8 do 12 minut.
4. Utwory nagrodzone stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.
5. Utwory na konkurs należy nadsyłać do dnia 1 marca 1937 r. pod adresem Towarzystwa Muzyki Polskiej w Warszawie, ul. Mazowiecka 7.
6. Rękopis winien być zaopatrzony w godło- i posiadać dołączoną zamkniętą kopertę z nazwiskiem i adresem autora.
7. Ustanawia się 2 nagrody:
   1) Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej
   w kwocie Zł. 150.—
   2) Niższej Szkoły Muzycznej im. W. Chrapowickiego
   w kwocie Zł. 100.—

W skład Sądu Konkursowego wchodzą: J. Boniecka, H. Danyszowa, T. Ochlewski, B. Rutkowski, K. Sikorski.

Prace nad przygotowaniem do druku partytury orkiestrowej opery „Straszny Dwór" Moniuszki są na ukończeniu. Prolog opery został już skierowany do sztychu, który powierzony jest Zakładom Graficznym „Styl" w Krakowie.

Równocześnie ze sztychem partytury prowadzona jest praca nad sporządzeniem nowego wyciągu fortepianowego opery.

Zarząd Towarzystwa dokłada starań, aby całość wydawnictwa była ukończona w ciągu przyszłego roku.

---

Dział wydawniczy kończy druk następujących nowych wydawnictw: „Pieśni" na głos z fortepianem Stanisława Wiechowicza „Pieśni kaszubskie" zeszyt II Łucjana Kamieńskiego, utwory fortepianowe J. Zarębskiego oraz dwa zeszyty utworów organowych (utwory ks. Feichta, Nowowiejskiego, Gniota) nagrodzonych na konkursie Towarzystwa.

W ramach „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej" ukażą się niebawem:

„Concerto" na 3 głosy wokalne i organy Jacka Różyckiego i „Missa pulcherrima ad instar Praenestini" na chór mieszany Bartłomieja Pękiela.

---

„Muzyka Polska", organ Towarzystwa, z dniem 1 stycznia 1937 r. będzie ukazywać się jako MIESIĘCZNIK.

---

Skład sądu konkursowego, który rozstrzygnie konkurs Towarzystwa na utwór fortepianowy (patrz „Muzyka Polska" zeszyt IV str. 299), stanowić będą pp.: prof. Roman Jasiński, prof. Witold Maliszewski, prof. Kazimierz Sikorski (przewodniczący), prof. Józef Turczyński i prof. Bolesław Woytowicz.

---

Od 1 listopada b. r. ukazywać się będzie „Gazetka Muzyczna" — biuletyn Towarzystwa o charakterze popularnym. Prenumerata roczna 3 zł., kwartalna 1 zł.

---

Informacje o pracy działu ORMUZ podajemy w oddzielnej notatce.

---

Wobec wyjazdu z Warszawy dotychczasowej sekretarki „Muzyki Polskiej" p. mgr. Jadwigi Pietruszyńskiej — sekretariat redakcji z dniem 1-go października r. b. objął p. Stefan Kisielewski.

*1. Objazdy koncertowe na prowincji.*

W październiku odbyły się koncerty: w wojew. Łódzkim (Szlemińska i Lewiecki), na Wołyniu (Umińska i Dygat), w Płocku i Gostyninie (Kochański, Witas, Sulikowski), w Lubelszczyżne północnej (Jarzębski, Łuczaj, Walentynowicz).

W listopadzie ruch koncertowy zapowiada się jeszcze intensywniej. Zespoły artystyczne będą skierowane do Lubelszczyzny południowej, powtórnie na Wołyń (Adamska, Gołębiowski, Nadgryzowski), do woj. Krakowskiego, do woj. Łódzkiego poraz drugi, na Pomorze (Szlemińska i Trio Towarzystwa Muzycznego Pomorskiego), na Wileńszczyznę (Szymanowska i Sztompka) i t. d.

Już pierwsze w tym sezonie objazdy pozwalają stwierdzić wzrastającą popularność ORMUZ'u na prowincji i zwiększenie frekwencji na koncertach. W wielu wypadkach czysty dochód z koncertów przeznacza się na pomoc bezrobotnym.

*2. Audycje szkolne na prowincji*

odbywają się prawie zawsze tam, gdzie są organizowane koncerty, a w niektórych miastach, gdzie dla urządzenia koncertu brak odpowiednich warunków, odbywają się tylko audycje szkolne. ORMUZ nawiązał trwały i serdeczny kontakt z młodzieżą. O postępach w jej umuzykalnieniu świadczy m. inn. fakt, że często potrafi ona zapamiętać utwory z programów audycji z popoprzednich lat. W Płocku, po 20 audycjach, przeprowadzona została ankieta na temat audycyj ORMUZu. Dostarczyła ona wiele ciekawego materiału. Między innymi na pytanie „jakie utwory pozostawiły największe wrażenie?" młodzież przeważającą większością opowiedziała się za: Chopinem (Polonez As), Moniuszką („Bajka", w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Warszawskiej), Schubertem (Serenada), Schumannem (Marzenie).

Na pytanie, „czy audycje zachęciły do nauki gry na jakimkolwiek instrumencie?", na 254 — 31 osób odpowiedziało, że zaczęli się uczyć grać pod wpływem audycyj muzycznych.

*3. Audycje szkolne w gimnazjach w Warszawie.*

W październiku odbyło się już 45 audycyj w 30 gimnazjach. Nowe zgłoszenia wciąż napływają.

Programy audycyj w bieżącym roku szkolnym ułożone są z myślą przedstawienia głównych epok i stylów w historycznym rozwoju muzyki.

Tematy są następujące: 1. Dawni klasycy (1650—1750), 2. Klasycy wiedeńscy (Haydn, Mozart, Beethoven), 3. Romantycy (Schubert, Schumann, Chopin, Loewe, Mendelssohn), 4. Zestawienie charakterystycznych cech klasyków i romantyków, 5. Chopin, 6. Moniuszko, 7. Rozwój wirtuozostwa (lub

Muzyka polska i obca), 8. Muzyka polska po Chopinie, 9. Muzyka współczesna.

Wykonawcami audycyj dotychczas byli: A. Szlemińska, I. Gadeyska, W. Łozińska, T. Mazurkiewiczowa, E. Szabrańska, J. Zwidrynówna, S. Witas (śpiew); G. Bacewiczówna, J. Draże, W. Kochański, S. Jarzębski (skrzypce); W. Małcużyński (fortepian); T. Kowalski (wiolonczela); Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia; T. Mayzner, M. Piotrowska, J. Osmołowski, B. Rutkowski, M. Stroiński (objaśnienie); S. Nadgryzowski (akompaniament).

*4. Nowe tereny działalności.*

W Tomaszowie Mazowieckim odbył się koncert zorganizowany dla audytorium robotników. Wywołał on żywy oddźwięk. Działalność ORMUZu na tym odcinku będzie nadal kontynuowana.

ORMUZ został zaproszony do współpracy w Sekcji Muzycznej Ligi Morskiej i Kolonialnej.

*5 Koncerty w sali Konserwatorium w Warszawie.*

W październiku odbyły się dwa pierwsze koncerty ORMUZu w Warszawie. Zostały wykonane między innymi: Szarzyński: „Jesu spes mea", Erlebach: 2 arie na sopran z orkiestrą (Szlemińska), Telemann: Tafelmusik B. (Cz. Lewicki), Haydn: Koncert fortepianowy D (Szpinalski), Mozart: Kwartet C i B Martinu: II kwartet smyczkowy (Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia), Debussy: Sonata na flet, altówkę i harfę.

---

# K R O N I K A

## POLSKA

### Katowice.

W lipcu b. r. odbył się w Katowicach koncert *chóru męskiego „Słowik"* z Marles Mines (Francja), jednego z czołowych chórów wychodźtwa polskiego we Francji. Wykonał on, pod dyr. St. Calińskiego, szereg utworów współczesnych kompozytorów polskich.

*

Dnia 7 września odbył się w Teatrze Katowickim pożegnalny koncert *Tadeusza Berala*, tenora, w którego głosie Ślązacy pokładają wielkie nadzieje na przyszłość. Dzięki pomocy województwa śląskiego udaje się on na dwuletnie studia do Mediolanu.

### Ziemia Śląska.

*Towarzystwo śpiewacze „Jutrzenka"* z Wieszowy na Śląsku Opolskim obchodziło jubileusz 25-lecia swego istnienia. W obchodzie brały udział chóry polskie z Mikulczyc, Miechowic, Rokitnicy i inne, poza tym kilka chórów z województwa śląskiego.

*

Prof. Uniwersytetu Poznańskiego, dr. *L. Kamieński,* zaproszony przez Instytut Śląski, penetruje *foklor ziemi śląskiej,* zbierając pieśni ludowe Pieśni te, chwytane przez specjalny aparat, będą utrwalone na płytach, a następnie wydane przez Instytut Śląski w opracowaniu naukowym prof. Kamieńskiego.

Kraków.

Zarząd *Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych* woj. krakowskiego wznowił po przerwie wakacyjnej działalność i opracowuje obecnie program prac na rok przyszły. Dnia 12 września odbyło się zebranie dyrygentów towarzystw, należących do Związku. Omawiano sprawę urządzenia koncertu zbiorowego w jesieni b. r., udziału chórów w „Dniach Krakowa" w roku przyszłym, zorganizowanie festiwalu i zawodów śpiewaczych na Wawelu, ustalenie żelaznego repertuaru dla chórów związkowych, wreszcie sprawę podniesienia poziomu artystycznego przez urządzenie kursów śpiewu chóralnego.

Zarząd Związku przyjmuje wszelkie na ten temat projekty i uwagi, które należy nadsyłać do sekretariatu: *(Kraków, plac Szczepański 1.).*

*

Prof. *Stanisław Bursa* wygłosił z ramienia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 11 prelekcyj w miastach Śląska i Małopolski Zachodniej Tematem tych prelekcyj był *rozwój artystycznej pieśni polskiej i Maria Konopnicka,* jako źródło natchnienia pieśniarzy polskich. Pieśni wykonał sam prelegent oraz *Miłosława Dołężanka.* Z fortepianistów towarzyszyli prelegentowi J. Leszczyński, W. Zajączkówna i M. Sacewiczowa.

Lwów.

W dniu 21 września b. r. odbyło się uroczyste otwarcie nowej, wzmocnionej do 50 kilowatów *radiostacji lwowskiej.* Obecnie jest ona najsilniejszą stacją w Polsce po stacji Raszyńskiej.

*

Z nadejściem jesieni b. r. rozpocznie się w *Zakładzie Muzykologicznym Uniwersytetu* Jana Kazimierza we Lwowie *rejestracja średniowiecznych rękopisów chóralnych,* znajdujących się w bibliotekach lwowskich.

*

W okresie Targów Wschodnich *opera lwowska wystawiła pierwszy cykl* przedstawień operowych, na który się złożyły: „Halka" i „Tosca", pod dyr. Z. Latoszewskiego, oraz „Carmen", „Opowieści Hoffmanna" i „Faust", pod dyr. J. Lehrera. Kierownik opery lwowskiej, Rom. Wraga, zapowiada w sezonie bieżącym wystawienie m. in. „Turandota" i „Walkirii".

Poznań.

*Teatr Wielki* w Poznaniu, pod dyrekcją dr. Zygmunta Latoszewskiego, rozpoczął w końcu września b. r. nowy sezon. Na inauguracyjny wieczór dano operę Żeleńskiego „Goplana". Przewidziane jest wystawienie w bieżącym sezonie następujących polskich oper, jak: „Maria" Statkowskiego, „Damy i Huzary" Lucjana Kamieńskiego i t. p. Z innych premier dyrekcja Opery obiecuje: „Alcestę" Glucka, „Wesele Figara" Mozarta, „Luiza" Charpentiera, „Lohengrina" Wagnera.

*

*Miejska orkiestra symfoniczna,* pod dyr. dr. Z. Latoszewskiego, zakończyła w dniu 20 września b. r. sezon kon-

certów letnich. W okresie tym odbyły się 64 koncerty, w tym 48 popularne oraz 16 o charakterze poważnym.

*

W Poznaniu powstała dzięki inicjatywie muzyków - pedagogów *szkoła muzyczna im. Mieczysława Karłowicza.*

*

Z okazji dziesięciolecia Związku Chórów Kościelnych i jego organu „Muzyki Kościelnej" odbył się w Poznaniu, 20 i 21 września b. r., *Kongres muzyki kościelnej, nad którym protektorat* objął J. Em. Ks. Kardynał Prymas Polski Dr. August Hlond. Kongres ten był czwartym z rzędu. Pierwszy odbył się w Poznaniu, w trzy lata po powstaniu Związku, a więc w r. 1929; drugi — w Krakowie, w r. 1931; trzeci zaś — w Toruniu, w r. 1933. Tegoroczny Kongres odbył się bardzo uroczyście. Do konkursu stanęło 50 chórów kościelnych. Jury stanowili: szamb. F. Nowowiejski, prof. B. Rutkowski (z Warszawy), ks. prezes Gajda (z Katowic), prof. S. Kwaśnik i prof. Pawlak.

*

Dzięki inicjatywie rozgłośni poznańskiej utworzono przy *kuratorium poznańsko - pomorskiego okręgu szkolnego* specjalną *komisję radiową.* Głównym zadaniem Komisji ma być zorganizowanie audycji dla szkół. Chodzi tu zwłaszcza o dwie sprawy: o udział szkolnictwa poznańsko - pomorskiego w projektowaniu audycji ogólnopolskich, oraz o uruchomienie w granicach programu ramowego odcinka poznańskich, lokalnych audycji szkolnych.

*

W Poznaniu powstał *chór oratoryjny* pod nazwą *„Miejski Chór Filharmoniczny".* Kierownictwo artystyczne objął dr. Z. Latoszewski, który projektuje w najbliższym czasie wykonanie oratorium „Quo vadis" Nowowiejskiego, IX symfonii Beethovena i t. p.

T o r u ń .

Profesor muzyki, *M. Wieczorek,* napisał szereg utworów muzycznych, poświęconych m. Toruniowi z okazji 700-lecia miasta. Są to trzy pieśni kaszubskie na jeden głos i fortepian, osiem pieśni na chór męski czterogłosowy, ujęte w zbiorze p. t. „Toruń w pieśni ludowej", oraz „Kantata Toruniowi miastu na 700-lecie zaśpiewana" — na chór męski, bas, baryton i orkiestrę. Kompozycje te zostały wręczone prezydentowi miasta — Raszei przez kompozytora, Wieczorska, i dr. L. Kusztelskiego, kustosza Muzeum Miejskiego w Toruniu

*

Dzięki inicjatywie dyrektora Pomorskiego Tow. Muzycznego i Konserwatorium toruńskiego Piotra Perkowskiego powstała *stała orkiestra symfoniczna,* złożona z miejscowych muzyków. Perkowski uzyskał wybitną pomoc dla Konserwatorium ze strony Zarządu Miejskiego w Toruniu, który oddał do dyspozycji uczelni obszerny lokal w pięknym gmachu „Dworu Artusa" z dużą salą koncertową. Odbyło się kilka koncertów. Na jednym z nich wystąpił z recitalem fortepianowym H. Sztompka.

W a r s z a w a .

Wydział Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego zorganizował na placach i w ogrodach Warszawy, w okresie letnim bieżącego roku, ogółem *117 bezpłatnych koncertów popularnych,* które cieszyły się dużą frekwencją.

*

Z dniem 4 października rozpoczął się w *Polskim Radiu* sezon zimowy, który trwać będzie do kwietnia 1937 r. Nowością tego sezonu będą publiczne koncerty symfoniczne Polskiego Radia, które mają się odbywać raz na miesiąc, w sali kinoteatru „Roma". Inauguracyjny koncert odbył się już w dniu 6 października. Koncerty Filharmonii Warszawskiej — w ogólnej ilości 15 w sezonie — transmitowane będą, jak zwykle w piątki. Opery będą nadawane z teatru Wielkiego w Warszawie, sześć w ciągu sezonu, oraz z teatru poznańskiego i lwowskiego.

Projektowane są również audycje muzyki klasycznej i romatnycznej. „Sylwetki kompozytorów", poświęcone wyłącznie twórczości polskiej ostatniej doby, audycje szopenowskie wszelkiego rodzaju uzupełniają program zimowy Polskiego Radia.

*

W dniu 20 września b. r. odbył się w Parku Ujazdowskim *festival muzyczny, którego całkowity dochód* przeznaczony został na Fundusz Obrony Narodowej. Zespoły muzyczne i śpiewacze pracowników wytwórni wojskowych, pod dyr. Al Sielskiego, wykonały bardzo obfity i urozmaicony program. Protektorat nad festivalem miał gen. Kasprzycki, minister Spraw Wojskowych.

*

Związek Ziem Górskich i Liga Popierania Turystyki zorganizowały pod protektoratem ministra Spraw Wojskowych gen. dyw. T. Kasprzyckiego *wieczornicę góralską*, która odbyła się dnia 15 września b. r., w Teatrze Wielkim. W wykonaniu niezwykle obfitego programu wzięło udział około 400 górali z wszystkich regionów Podkarpacia od Olzy do Czeremoszu, oraz orkiestra wojskowa pułku podhalańskiego. Pokaz ten obejmował śpiewy, przyśpiewki, muzykę instrumentalną, tańce, fragmenty obrzędowe i t. p.

*

Nadchodzący *sezon koncertowy* 1936/37 zapowiada w sali Państwowego Konserwatorium w Warszawie szereg niezmiernie ciekawych imprez, w których udział wezmą wirtuozi różnych krajów. Fortepian reprezentować będą następujący artyści: Henryk Sztompka, Zbigniew Drzewiecki, Józef Turczyński, Bolesław Woytowicz, Raul Koczalski, Mieczysław Horszowski, Witold Friemann, Witold Małcużyński, Aleksander Wielhorski, Witold Schiöler (Kopenhaga), Beveridge Webster, Alfred Kitchin (Londyn) i in. Skrzypce: Wacław Kochański, Mieczysław Szaleski, Wacław Niemczyk, Wiktor Winterfeld, Jacques Thibaud, Józef Szigeti, Kerttn Wanne (Helsinki), Eugen Magid (Afryka poł.). Śpiew: Stanisława Korwin - Szymanowska, Waleria Jędrzejewska, Helena Lipowska, Dorothea Helmrich (Londyn), Anne Antti (Helsinki), Liesbet Sanders (Den Haag), Marina Karklina (Ryga), Ffranqcon - Daries (Londyn) i in.

Poza tym wystąpi Callimachos (flet), Stefan Auber (wiolonczela). Muzykę kameralną reprezentować będą: kwartet Duński, Kwartet Tryjesteński i in.

Program koncertu inauguracyjnego, który odbył się w dniu 3 października b. r., wypełnił swą grą Henryk Sztompka.

*

Ministerstwo W. R. i O. P. postanowiło wnieść na najbliższą sesję sejmową projekt ustawy o *ochronie praw autorskish do dzieł Fryderyka Chopina.*

*

*Rektorem Konserwatorium* warszawskiego został ponownie wybrany na okres trzyletni prof. *Eug. Morawski.*

*

Prof. *Bronisław Rutkowski* rozpoczyna w Radiu, w sezonie zimowym, *nowy cykl* p. t. *„Z pieśnią po kraju"*. Będzie to niejako dalszy ciąg zeszłorocznego cyklu „Cała Polska śpiewa", w zmienionej jednak szacie. Audycje zachowają dawny charakter pedagogiczny, będąc niejako wzorem właściwej interpretacji piosenek. Obejmą one piosenki polskie rozmaitego rodzaju, jak: ludowe, patriotyczne, żołnierskie i t. p.

*

W prospekcie, wydanym na sezon bieżący, Dyrekcja *Filharmonii Warszawskiej* zapowiada liczne występy artystów polskich i zagranicznych. Z przyjezdnych wymienione są nazwiska dyrygentów: Dobroven, Anserment, Abendroth, Cooper, Pensis, Harty, Mataczic, Ferrero, Georgescu; 2) — fortepianistów: Petri, Tagliafero, Cassadesus, Uniński i in.; 3) — skrzypków: Zimbalist, Szigeti, Ad. Busch, Thibaud i in.; 4) — wiolonczelistów: Fournier. Poza tym wystąpi Callimachos (flet) i Al. Kipnis (śpiew).

W i l n o.

*„Mała serenada"* napisana przez *Faustyna Kulczyckiego* na kwartet instrumentów dętych, po raz pierwszy została wykonana przed mikrofonem wileńskim w dniu 12 września b. r. Wykonawcami byli: Małachowski (flet), Bejtman (obój), Czosnowski (klarnet) i Przędziński (fagot).

G d a ń s k

*Szkolna Macierz w Gdańsku* święciła we wrześniu b .r. 15-lecie swej egzystencji.

W ramach działalności i jej rozwoju mieszczą się nie tylko szkoły ogólnokształcące, ale znajduje się również *Konserwatorium Muzyczne*, liczące 67 uczniów.

K o n k u r s y   m u z y c z n e.

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach organizuje w październiku b. r. *I Konkurs dla instrumentalistów*. Warunki konkursu są następujące: 1) do konkursu są dopuszczeni instrumentaliści grający na flecie, oboju, klarnecie i fagocie, którzy nie przekroczyli 32 lat życia (powyższa granica wieku nie obowiązuje orkiestrantów wojskowych ubiegających o nagrodę Min. Spraw Wojsk.); 2) każdy kandydat obowiązany jest wykonać w obecności jury program obrany przez siebie, niedłuższy niż 15 min.; 3) eliminacje w poszczególnych grupach zależne będą od ilości zgłoszeń; 4) nagrody przyznawane będą w poszczególnych grupach a) 1 nagroda — stypendium na studia zagraniczne dla najlepszego członka z wszystkich grup, b) nagroda Min. Spraw Wojsk. po 250 zł. dla najlepszego wojskowego z każdej grupy, c) nagroda Tow. Muz. w Katowicach po 250 zł. dla najlepszego z każdej grupy, d) nagroda Związku Pedagogów Muzyków w Katowicach zł. 100 dla najlepszego z pośród wychowanków Śl. Konserwatorium w Katowicach.

M u z y k a   p o l s k a   w   p r o g r a m a c h   z a g r a n i c y.

„Suitę" *J. Maklakiewicza* wykonano w *Radiu londyńskim* (7 września bież. roku).

*

Staranem P. T. M. W. i przy pomocy „London Contemporary Music Centre" odbył się w salach ambasady pol-

skiej w *Londynie* (w czerwcu b. r.) koncert, poświęcony wyłącznie *polskiej muzyce współczesnej*. Program zawierał m. in.: „Nokturn i Tarantellę" na skrzypce solo i „Maski" *K. Szymanowskiego*, pieśni Szopskiego, Szymanowskiego i Marka.

Koncert ten zyskał uznanie krytyki londyńskiej.

*„British Broadcasting Company"* (B. B. C. — Londyn) zamierza w nadchodzącym sezonie zorganizować wielki koncert, poświęcony twórczości *Karola Szymanowskiego*.

*

Dnia 7 października b. r. odbył się w *Kolonii* wieczór muzyki i poezji polskiej, zorganizowany przez *Marię Stypaskę*. Organizatorka na wieczorze tym wygłosiła szereg polskich poezyj, fortepianista zaś niemiecki, Paul Traut, odegrał kilka utworów Chopina.

### Polscy wykonawcy zagranicą.

Międzynarodowy Tydzień współczesnej muzyki religijnej, który skończył się niedawno we Frankfurcie nad Menem odbył się nader okazale. W ciągu 10-ciu dni zorganizowano 29 imprez muzycznych. Udział w tych uroczystościach wzięły chóry katedralne z Wiednia, Hagi, Budapesztu, Poznania, Monachium i Frankfurtu oraz wirtuozi - organiści różnych krajów (z Polski prof. Rutkowski).

Program koncertu polskiego wykonał chór katedralny z Poznania pod dyr. *ks. W. Gieburowskiego* oraz *A. Szlemińska* (sopran) i *B. Rutkowski* (organy). Program zawierał m. in. dzieła Szamotulskiego, Zieleńskiego, Gorczyckiego, Szarzyńskiego oraz Gieburowskiego, Szeligowskiego i Nowowiejskiego. Koncert polski spotkał się z wielkim uznaniem o czym świadczą entuzjastyczne głosy prasy.

*

*Radio bukaresztеńskie* nadało recital śpiewaczy znanej artystki Opery warszawskiej, *Niny Hubertowej*, która odśpiewała szereg aryj i pieśni Moniuszki, Żeleńskiego, Joteyki, Maszyńskiego, Szopskiego i Lipskiego. Koncert ten — o charakterze wybitnie propagandowym — transmitowany był przez wszystkie rozgłośnie rumuńskie.

*

*Janina Mirska*, b. primadonna Opery poznańskiej, znana ze swych występów w Polsce pod nazwiskiem Święcickiej, wystąpiła w dniu 17 września b. r. z własnym recitalem przed mikrofonem *Radia wiedeńskiego*. Program koncertowy obejmował utwory Moniuszki, Szymanowskiego, Wieniawskiego, Różyckiego, Zarubina i innych.

*

*Wanda Wermińska* wystąpiła dnia 28 września b. r. z recitalem śpiewaczym w *Radiu budapeszteńskim*.

*

W dniu 12 września b. r. odbył się w *Wiedniu*, w sali Związku Stowarzyszeń Polskich, w gmachu konsulatu, wieczór autorsko - kompozytorski *Czesława Halskiego*, jednego z członków „Wesołej lwowskiej fali". Halski został zaproszony przez Zarząd Stowarzyszenia „Strzecha" do występu na cele dobroczynne. Odegrał on szereg kompozycyj własnych i odczytał kilka wierszy ze swego zbioru poezyj, p. t. „Szukam siebie".

*

*Wacław Wierzbicki*, znany baletmistrz warszawski, został zaproszony przez dyrekcję *teatru budapeszteńskie-*

go do wystawienia kilku baletów jak: „Święto wiosny" Strawińskiego, „Pudełko z zapałkami" Debussyego, „Chowańszczyzna" Mussorgskiego i inne.

*

W koncercie kameralnym, który odbył się w dniu 29 sierpnia b. r. w *Radiu wrocławskim,* wzięli udział *Kazimierz Wiłkomirski* (wiolonczela) i *Maria Wiłkomirska* (fortepian). Artyści polscy wykonali Sonatę g-moll, op. 65, Chopina.

*

*Jadwiga Hennert* odśpiewała przed mikrofonem *Radia w Warnie* szereg polskich pieśni ludowych, w opracowaniu Szymanowskiego, Szopskiego, Sikorskiego i innych.

Poza tym wykonała ona w Sofii (25 sierpnia b. r.) pieśni Szymanowskiego.

*

*Filharmonia w Cleveland,* ma wykonać kilka utworów polskich kompozytorów, jak: „Mecz" Kondrackiego, „Taniec z Osmołody" Palestra, „Harnasie" Szymanowskiego i „Poemat żałobny" Woytowicza.

*

*Ewa Bandrowska - Turska* wystąpiła w koncercie symfonicznym w *Ostendzie.* Koncert ten nadany był przez Radio „Bruksela flamandzka".

*

„Trzy odwieczne pieśni" *M. Karłowicza* wykonane zostały przez orkiestrę symfoniczną, pod dyr. Berdiajewa, w *Rydze* (Łotwa), dnia 20 sierpnia bież. roku.

*

W *nowojorskim* „Hippodromie" odbywają się przedstawienia operowe. „Aidę" i „Carmen" śpiewała Polka, urodzona w Ameryce, *Janina Kuczyńska,* która występuje pod pseudonimem Jane Kay.

*

Muzyk polski, *Eugeniusz Walkiewicz,* zamieszkały w *Plorez* (st. Wisconsin), autor szeregu utworów muzyki kościelnej, pracuje obecnie nad operą, osnutą na tle „Chłopów" Reymonta.

*

We *Frankfurcie nad Odrą,* na zaproszenie „Staatliches Institut für deutsche Musikforschung", dr. *Julian Pulikowski* docent Uniwersytetu J. P. wygłosił dnia 7 października w „Musikwissenschaftliche Arbeitswoche" referat na temat „Organizacja i stan muzykologii w Polsce".

*

W *Helsinkach* (Finlandia) odbyła się premiera opery *„Halki" St. Moniuszki.* Tańce inscenizował przybyły z Warszawy baletmistrz Koszutski. Opera helsińska wystawiła „Halkę" z pietyzmem w nader doborowej obsadzie i dobrym opracowaniu reżyserskim Arbenina. Na premierze obecny był poseł R. P. Sokolnicki wraz z członkami poselstwa. Zarówno dzieło moniuszkowskie, jak i jego wykonanie spotkało się z gorącym przyjęciem publiczności, która wypełniła teatr po brzegi.

*

*Raul Koczalski* wystąpił z recitalem szopenowskim w dniu 11 października b. r. w *berlińskiej* sali beethovenowskiej.

Polskie zrzeszenia artystyczne zagranicą.

*Polski związek akademicki w Czechosłowacji „Jedność"* obchodził w

dniu 12 września b. r. dziesięciolecie swego istnienia. Należy dodać, że chór „Jedność" zawsze stał na wysokim poziomie artystycznym, przyczyniając się w wielkiej mierze do propagandy pieśni polskiej na ziemi brneńskiej i morawskiej. Ostatnio, największym sukceset tego chóru były koncerty w rozgłośni toruńskiej (3 sierpnia) i w radiu warszawskim (4 sierpnia). W radiu warszawskim pieśni „Jedności" zostały nagrane na taśmę „Stille" i były transmitowane na wszystkie rozgłośnie polskie w ramach audycji dla Polaków z Zagranicy, dnia 8 sierpnia.

*

Dyrektor *Funduszu Kościuszkowskiego*, prof. Mierzwa, podaje za pośrednictwem pism *amerykańsko - polskich*, wiadomości o pracach nad dziełem, obejmującym *biografię 30 najwybitniejszych Polaków* od czasów najdawniejszych do chwili obecnej. Dzieło to ukaże się w r. 1937; dotąd 17 biografij opracowali zarówno polscy, jak i obcy uczeni.

## ANGLIA

W *Dorland Hall*, w pobliżu Piccadilly Circus, otwarta została *wystawa* modeli autentycznych *fortepianów* z okresu 1710 — 1936 r. Znajduje się tutaj również fortepian Chopina, na którym wielki artysta grał w czasie swego pobytu w Anglii.

*

W pierwszej połowie listopada b r. *londyńska orkiestra filharmoniczna*, pod dyrekcją Thomasa Bechama, wyjeżdża do *Niemiec*, gdzie wykona szereg koncertów w Berlinie, Dreźnie, Lipsku, Monachium, Kolonii i t. d.

## AUSTRIA

Jako rekompensata otrzymanej dymisji, *Felix Weingartner* nosi dytuł generalnego dyrektora muzycznego Opery w Wiedniu, zobowiązując się jednocześnie do prowadzenia pewnej liczby widowisk operowych. Konflikt zaś jego z komitetem wiedeńskiej orkiestry filharmonicznej zakończył się, lecz Weingartnerowi ofiarowano prowadzenie zaledwie trzech koncertów: jeden zwykły i dwa nadzwyczajne.

*

„Musikstudio Wien" dało w *Salzburgu* dwa przedstawienia małej opery komicznej Mozarta p. t. „Oca del Cairo", którą kompozytor napisał w r. 1783, (według tekstu Varesco). Ponieważ opera ta nie była całkowicie ukończona, do tej pory jeszcze nie wystawiano ją na scenie.

*

Towarzystwo śpiewacze w *Salzburgu* wmurowało tablicę pamiątkową na domu „Bergstrasse 8," w którym w latach 1881 — 1882 mieszkał *Hugo Wolff*, podczas swej działalności kapelmistrzowskiej w Salzburgu.

## FINLANDIA

Znakomity kompozytor finlandzki, *Jan Sibelius*, otrzymał tytuł honorowego doktora filozofii Uniwersytetu w Heidelbergu.

## FRANCJA

Z okazji święta 14 lipca wystawiono w Paryżu sztukę *Romain Rollanda* p. t. „14 Juillet". Muzykę do tego wielkiego widowiska ludowego napisało aż siedmiu kompozytorów: *Roussel, Honegger, Milhaud, Ibert, Auric, Koehlin i Lazarus.*

*

Przesilenie dyrekcyjne w paryskiej *Operze Komicznej*, datujące się od czasu dymisji M. Gheusiego, zostało zakończone. Minister Wychowania Narodowego powołał M. Rouchégo na generalnego dyrektora wszystkich stołecznych teatrów lirycznych. Należy dodać, że Rouché był od wielu lat kierownikiem Wielkiej Opery i znaczną część swego majątku poświęcił tej instytucji. Kierownictwo zaś Opery Komicznej zostało poruczone A. Mariotteowi.

*

Pierwszym kapelmistrzem *Opery Comique* został *Bigot*, dyrygent paryskiej orkiestry.

*

Za jeden z najwybitniejszych utworów, które w ciągu bieżącego sezonu zostały wykonane w Paryżu, krytyka francuska uznała „Concerto spirituale" *Artura Lourié*, napisany na oryginalny zespół: fortepian, blachę i chóry. Kompozycja ta powstała w r. 1929 i siedem lat czekała na wykonanie.

*

Pisarz muzyczny, *Julien Tiersot*, umarł w Paryżu, przeżywszy 80 lat. Studiował on kompozycję razem z Massenetem i Franckiem. Tiersot pozostawił po sobie wiele biografij muzyków: Glucka, Mozarta, Berlioza i innych. Jednak działalność jego najbardziej była znaną na polu zbierania francuskich pieśni ludowych i w tej dziedzinie był prawdziwym erudytą .Przez dłuższy czas był bibliotekarzem w paryskim Konserwatorium.

*

Jeden z najwybitniejszych kompozytorów francuskich młodej geenracji, znany już w Europie — *Pierre Octawe Ferroud*, zginął tragiczną śmiercią, kierując osobiście własnym samochodem w przejeździe z Festivalu salzburskiego na Węgry. Z ważniejszych utworów Ferrouda należy wymienić: poemat symfoniczny „Foules", balet „Le Porchez", operę buffa „Chirurgie", symfonię a-moll (wykonaną w Warszawie w 1935 r.) i t. d. Zmarły kompozytor, będąc członkiem francuskiej sekcji Tow. Muzyki Współczesnej, bardzo się interesował współczesną twórczością muzyczną w Polsce.

*

*A. Honegger* napisał nowe oratorium, p. t. „Jeanne d'Arc au bucher" (tekst — Paul Claudel). Dzieło to w bieżącym sezonie wykonane zostanie w Bazylei.

## ITALIA

Na placu św. Marka w *Wenecji* odbył się *wielki koncert*, w którym brały udział liczne towarzystwa chóralne i około 200 instrumentalistów. Wykonane zostało oratorium: „la Risurrezione di Christo" *Lorenza Perosiego*.

*

Znany fortepianista, *Mitia Nikisch*, syn wszechświatowej sławy dyrygenta, Artura Nikischa, umarł w Wenecji, przeżywszy zaledwie 37 lat.

*

W San Remo ufundowano na r. 1937 nagrodę, w wysokości 50.000 lirów, za napisanie *nowego hymnu państwowego*. W skład jury konkursowego wchodzi pięciu członków, wśród nich Mascagni i Cassella. Nagrodzony hymn będzie własnością partii faszystowskiej. Dodać należy, że dotychczasowe dwa hymny italskie: „Marcia reale" (marsz królewski) i „Giovinezza" (młodych), oficialny hymn faszystowski, po zaanektowaniu Abisynii nie zaspakajają

już mocarstwowych uczuć włoskich. Nowy, trzeci z kolei hymn ma sławić wielkość i potęgę imperium italskiego.

## NIEMCY

Jedna z firm frankfurckich wyprodukowała ostatnio *maszynę do pisania nut*. Model skonstruował i opatentował inż. Gustaw Rundstaetter z Darmstadtu.

### Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Kompozytor berliński, *Fritz Behrend*, ukończył nową operę w 3 aktach, p. t. „Dornröschen".

*

*Ryszard Strauss* skomponował w ostatnich czasach dwie jednoaktowe opery: „Dzień pokoju" i „Daphne". Akcja pierwszej opery zaczerpnięta jest z okresu pokoju westfalskiego (1648 r.), drugiej zaś — z mitologii klasycznej. Libretta do tych dwóch oper napisał Józef Gregor, dyrektor sekcji teatralnej w Bibliotece narodowej w Wiedniu.

*

*Hermann Weidle*, kompozytor ze Stuttgartu, napisał ostatnio „Hymn do pieśni" na chór męski z tow. orkiestry smyczkowej i dętej. Utwór ten wykonany zostanie podczas zakończenia tygodnia pieśni w okręgu Stuttgartu przez 7000 śpiewaków.

### Z niemieckich scen operowych.

*Miejski teatr* w *Hagen* (Westfalia) obchodził 11 i 12 października b. r. jubileusz 25-lecia swego istnienia.

*

Państwowa *Opera* w *Hamburgu* zapowiada w nadchodzącym sezonie zimowym wystawienie następujących oper: „Enoch Arden" Gerstera, „Cyrano de Bergerac" Alfano, „Harnasie" Szymanowskiego (po niem. „Raubbauern"), oraz w okresie Bożego Narodzenia — nową operę dziecięcą „Szwarzer Peter" R. Schulzego. Prócz tego dyrekcja Opery hamburskiej przygotowuje 14 oper w nowej inscenizacji, oraz ma wznowić wiele dzieł, wśród nich „Halkę" Moniuszki.

*

*Jerzy Bakłanoff* wystąpił gościnnie w Narodowej Operze berlińskiej, w roli Scarpia, w „Tosce".

*

Długoletni dyrektor Opery wiedeńskiej, a ostatnio — berlińskiej, *Clemens Krauss*, powołany został przez Rząd Rzeszy niemieckiej na stanowisko kierownika artystycznego nowopowstającej *Opery w Monachiam.* Powierzono mu misję zorganizowania zespołu lirycznego, któryby dawał pierwszorzędnej wartości przedstawienia. Rząd Rzeszy chce bowiem stworzyć w stolicy bawarskiej instytucję o bardzo wysokich walorach artystycznych.

*

Z racji „Tygodnia Gutenberga" Teatr Miejski w Monguoji wystawił operę, p. t. *„Czarodziejskie skrzypce" Wernera Egka*. Dzieło to w sezonie zimowym będzie wystawione w Berlinie, Bielefeld, Hamburgu i Monachium.

*

W nadchodzącym sezonie Teatr krajowy w *Oldenburgu* ma wystawić po raz pierwszy operę *„Baronin Vanstenland" Hansa Schillinga.*

*

Premiera opery *„Wenn die Zarin lächelt“ Cleemnsa Schmalsticha* odbędzie się w dniu 24 października b. r. w Niemieckiej Operze *berlińskiej.*

*

Zarząd „Bühnenfestspiele“ w *Bayreuth* ogłosił już program swego sezonu na *rok 1937.* Program zawiera osiem przedstawień „Lohengrina“, pięć — „Parsifala“ i po dwa przedstawienia „Rheingold“, „Walkirii“, „Siegfrieda“, oraz „Zmierzch bogów“. Sezon rozpocznie się 22 lipca i trwać będzie do 20 sierpnia.

Niemiecki ruch koncertowy

*Drezdneńska orkiestra symfoniczna* zapowiada w sezonie koncertowym 1936/37 sześć koncertów, p. t. „Meister des Auslandes“, poświęconych wyłącznie muzyce kompozytorów zagranicznych. Wykonane będą utwory następujących kompozytorów: 11 listopada — Marcel Poota, Dworzaka, Malipiera i Deliusa; 2 grudnia — Berlioza; 13 stycznia 1937 r. Debussyego, Iberta i Petrassiego; 3 lutego — *Zygmunta Noskowskiego,* Bartoka, Caselli i Paganiniego - Molinariego; 10 marca — Alterberga, Griega i Sibeliusa oraz 7 kwietnia Respighego, Verdiego, Ravela, Strawińskiego i Czajkowskiego.

*

Ku czci Brucknera odbyła się niedawno w Ratyzbonie wielka uroczystość, w której wzięły udział Międzynarodowe Towarzystwa Brucknera. Dyrygowali: prof. Peter Raabe i Zygmunt Hausegger.

*

Słynny tenor japoński *Yosie Fujiwara,* wystąpił dnia 29 września b. r. z recitalem w sali Beethovenowskiej, w Berlinie. Fujiwara wykonał szereg pieśni i aryj Scartattiego, Schuberta, Schumanna, Debussyego i innych, oraz ludowe pieśni japońskie.

*

*Koncerty Filharmonii berlińskiej,* z poowdu czasowego zwolnienia od obowiązków dyrektora orkiestry, *Wilhelma Furtwänglera* (patrz: Muzyka Polska, zeszyt IV, 1936 r.), prowadzone będą w bieżącym sezonie przez dyrygentów: Carla Schurichta, V. de Sabata, Hermanna Abendrotha, G. Boehma, Wilhelma Mengelberga, Ernesta Ansermeta i B. Molinariego. Należy dodać, że w tym czasie nie wolno Furtwänglerowi występować zarówno w Niemczech, jak i zagranicą.

## STANY ZJEDNOCZONE

Sławna koloraturowa śpiewaczka, *Amelita Galli Curci,* która w swoim czasie zmuszona była na kilka lat przerwać swoje występy z powodu choroby gardła, powraca na scenę i będzie śpiewać w listopadzie b. r., w Chicago, w tym samym gmachu operowym, w którym debiutowała przed 20 laty w roli Gildy, w operze „Rigoletto“ Verdiego.

## SZWAJCARIA

Nowe dzieła kompozytorów szwajcarskich.

*Conrad Beck* ukończył nowe dzieło *symfoniczne: „Ostinato“,* które zostanie wykonane na pierwszej audycji w H Hamburgu przez orkiestrę symfoniczną pod dyr. Eugen Jochuma następnie — w Berlinie, na początku bieżącego sezonu.

*

*Othmar Schoeck* napisał nową *operę* p. t. *„Massimilia"*, której treść zaczerpnął z powieści Balzaka. Dzieło to będzie wystawione w teatrze w Bazylei i Bernie, poza tym w operze drezdneńskiej. Również i teatr zuryski, który został zaproszony na zimę do Wiednia, zapowiada wystawienie tej opery.

## SZWECJA

Muzykolog szwedzki, *Olaf Andersen*, ma niebawem wydać *zbiór ludowych pieśni szwedzkich*. On i jego współpracownicy zebrali dotąd przeszło 18.000 pieśni, które przechowały się z pokolenia na pokolenie.

## WĘGRY

Znakomity kompozytor węgierski, *Bela Bartok*, ukończył *nową operę*, której libretto napisał Michał Batis według dramatu „Eurypides". Opera ta będzie wystawiona w bieżącym sezone zimowym na scenie teatru w Budapeszcie.

*

Węgierskie ministerstwo skarbu wybiło *pamiątkową monetę* ku czci *Franciszka Liszta*, wartości dwóch srebrnych pengö. Na jednej stronie znajduje się portret mistrza z napisem wokoło: „na pamiątkę wielkiemu poecie tonów Fr. Lisztowi 1811 — 1886". Na odwrotnej zaś stronie widnieje węgierski herb z koroną św. Stefana z napisem obok: „Magyar Kralysag". Data wybicia — 1936 r.

*

W lecie b. r. Teatr w Budapeszcie, *wystawił operę „Orfeo" Monteverdiego*, w opracowaniu zmarłego Ottorino Respighiego. Operę tę spotkało całkowite powodzenie.

## Z. S. R. R.

Film rosyjski *„Pancernik Patiomkin"* przerobiony będzie na *operę*. Muzykę do niej pisze *Ol. Cziszko*, libretto zaś — L. Spasskij. Opera ta wystawiona zostanie w Leningradzie.

*

Miejsce „międzynarodówki" zajmuje stopniowo nowy bolszewicki *hymn* p. t. *„Pieśń ojczysta"*, którego tekst napisała Lebiediewa, a muzykę skomponował *J. Dunajewski*.

### Międzynarodowe kongresy i konkursy muzyczne.

*„Concours Jeunesse 1937"* (nagroda Henry Le Boeuf), zorganizowany przez Towarzystwo filharmoniczne w Brukseli, przeznacza cztery nagrody po 1000 frank. belg. za najlepsze dzieła, napisane na orkiestrę kameralną, w skład której wchodzić mają następujące instrumenty: flet, obój, klarnet, fagot, 2 rogi, trąbka, fortepian, bęben, oraz kwintet smyczowy (solo). Czas trwania utworu nie może przewyższać 20 minut. Do jury należą: Hermann Scherchen, Paul Colaer, Manuel de Falla, Artur Honegger, Fracesco Malipiero, Darius Milhaud, Alphonse Onsion i Albert Roussel. Prace konkursowe winny być nadsyłane do 15 stycznia 1937 r. pod adresem: „Société philharmonique de Bruxelles (11, rue de la Bibliothèque)". Nagrodzone dzieła zostaną wykonane przez orkiestrę filharmoniczną pod dyr. Hermanna Scherchena, w „Palais des Beaux-Arts", w maju 1937 r.

*

„La Revue musicale" ufundowała w tym roku nagrodę w wysokości 5000 fr za *najlepszą serenadę na instru-*

*menty dęte.* Do jury należeli: Roussel, Ibert, Ferroud i Milhaud. Pierwsza nagroda nie została przyznana nikomu, natomiast przyznano dwie drugie nagrody po 500 fr., które otrzymali: Schaefer (z Brna) za kwintet i Meyerowitz (z Wrocławia) za „Concertino". Prócz tego wyróżniony został O. Brezo (z Mediolanu) za „Divertimento" na klarnet, trąbkę i fagot

*

*Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej* postanowiło swoje zwykłe doroczne święto obchodzić w *Paryżu, między 20 — 27 czerwca 1937* roku. Przewidywane są w tym czasie dwa koncerty muzyki orkiestrowej, trzy — kameralne, oraz jeden koncert, poświęcony muzyce chóralnej.

W związku z tym Zarząd P. M. W. podaje do wiadomości zainteersowanych kompozytorów, że utwory, które pragnęliby przedstawić pod ocenę komisji kwalifikacyjnej, należy nadsyłać do dnia *15 listopada b. r.* pod odresem *Pol. Tow. Muz. Współczesnej, Warszawa, ul. Szucha 11 m. 15.* W skład komisji kwalifikacyjnej wchodzą: S. Barbag, A. Dołżycki, Z. Drzewiecki, G. Fitelberg, J. Lefeld, K. Sikorski i K. Wiłkomirski.

*

*XI Kongres Międzynarodowego Towarzystwa Autorów i Kompozytorów* odbył się w Berlinie 28.IX—3.X. b. r.). Przewodnictwo nad Kongresem objął włoski minister propagandy, Dino Alfieri.

---

## ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Bandrowski - Kaden Juliusz: Czym był Chopin. *Tygodnik Ilustrowany.* Nr. 42 (4010), z dn. 18. X. 36 r.

Burkath Wł.: Kultura młodej Łotwy. *Rodzina Polska.* Rok X. Wrzesień 1936 r. Nr. 9.

Cytowicz G.: Białoruska muzyka ludowa. *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 37, z dn. 14. IX. 36 r. Dodatek do N-ru 256. I. K. C. Kraków.

Eile H.: „O autorze i premierze „Krakowiaków i Górali" (z okazji odsłonięcia pomnika Wojciecha Bogusławskiego)". *Gazeta Polska,* z dn. 27. IX. 36 r.

Jachimecki Zdzisław: Rzut oka w przeszłość i stan obecny muzyki hiszpańskiej. Część I. Muzyka wykładnikiem jedności narodowej. *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 41 z dn. 12. X. 36 r. Dodatek do Nru 284. I. K. C. Kraków. Część II. Rzut oka w przeszłość i teraźniejszość muzyki hiszpańskiej. *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 42 z dn. 19. X. 36 r. Dodatek do Nru 291 I. K. C. Kraków.

Jachimecki Zdzisław: Muzyka (o Stanisławie Niewiadomskim). *Antena,* Nr. 38, z dn. 20. IX. 36 r.

Maklakiewicz Jan: Zwycięska ofensywa muzyczna (Ormuz wkracza w trzeci sezon istnienia). *Kurier Poranny,* z dn. 1. X. 36 r.

Maklakiewicz Jan: Kiemancza śpiewa o Armenii (Z sali im. Karłowicza). *Kurier Poranny,* z dn. 2. X. 36 r.

Miernowski Jan: Dwór Artusa gra... *Tygodnik Ilustrowany*. Nr. 36 (4004), z dnia 6. IX 36 r.

Padlewski Roman: Salzburg będzie znów sobą... *Kurier Poznański* Nr. 432, z dnia 18. IX. 36 r.

Pajączkowski Fr.: „Manru" Paderewskiego na scenie lwowskiej. *Dziennik Polski*, z dnia 31. V. 1936 r.

Reiss Józef: Przygoda Leoncavalla w Krakowie. *I. K. C.* Kraków. Nr. 247, z dnia 5. IX. 36 r.

Reiss Józef: Dawne erotyki polskie. *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 38, z dn. 21. IX. 36 r. Dodatek do Nru 263. I. K. C. Kraków.

Reiss Józef: Adam Mickiewicz i Karol Lipiński. *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 40, z dn. 5. X. 36 r. Dodatek dc Nru 277. I. K. C. Kraków.

Szamotulska Jadwiga: Z muzyki. Ruch katolicki w Konserwatorium. — Popisy absolwentów. *Rodzina Polska*. Rok X. Wrzesień 1936 r. Nr. 9.

Szeligowski Tadeusz: Czyżby symfonicy należeli do przeszłości! Wilno traci swoją orkiestrę filharmoniczną). *Kurier Poranny*, z dn. 29. IX. 36 r.

Szczepański Zygmunt: Rola chóru w wychowaniu społecznym i obywatelskim. *Ogniwo*. Nr. 17, z dn. 1. X. 36 r.

Wałeszczuk J.: 50-lecie Echa — Macierzy. *Dziennik Polski*. Lwów, Nr. 150, z dn. 31. V. 36 r.

Wałeszczuk J.: Śp. St. Niewiadomski. *Dziennik Polski*. Lwów. Nr. 229, z dn. 18. VIII. 36 r.

Wiechowicz St.: Rehabilitacja muzycznej pra-Polski. *Kurier Poznański*. Nr. 406, z dn. 3. IX. 36 r.

Winiewicz Józef: Dąsy z Melpomeną. *Gazeta Polska*, z dn. 11. IX. 36 r.

Prągłowski Rajmund: Ze wspomnień o Stanisławie Niewiadomskim

Zo: Zapomniane tony. *Orlęta*. Rok IX. Nr. 1, wrzesień 1936 r.

(Pieśniarz pól, łąk i lasów ojczystych). *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 39, z dn. 28. IX. 36 r. Dodatek do Nru 270. I. K. C. Kraków.

---

## WYDAWNICTWA NADESŁANE

Kazuro Stanisław: Słońce, oratorium panteistyczne — wyciąg fortepianowy.

Kazuro Stanisław: Lot, oratorium — wyciąg fortepianowy.

Święcicki Witold: Trzy pieśni.

Święcicki Witold: W sadzie (śpiew z fortepianem).

Święcicki Witold: Było, przeszło... (śpiew z fortepianem).

Święcicki Witold: Nad wodą wielką i czystą (śpiew z fort.). Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa.

Nowowiejski Feliks: Śpiewnik morski op. 42. Wydawnictwo Ligi Morskiej i Kolonialnej. Warszawa.

Rybicki Feliks: Deux mazurkas op. 17 pour piano.
Rybicki Feliks: Jesień polska na chór męski a capella.
Rybicki Feliks: Obrazki, piosenki na 1, 2 głosy. Skład główny W. Pawłowski. Warszawa.
Olszewski Zygmunt: Ave Maria (głos solowy i chór męski z tow. fort.).
Olszewski Zygmunt: 9 motetów na chór męski.
Olszewski Zygmunt: Msza c-moll na chór męski a capella.
Olszewski Zygmunt: 2 pieśni na chór męski i fortepian. Nakład i własność autora.
Pomarański Zygmunt: Pieśni o wojnie i na wojnie pisane. Na chór męski a capella.
Pomarański Zygmunt: O Józefie Piłsudskim 2 pieśni na chór męski a capella. Główna Księgarnia Wojskowa.
Pomarański Zygmunt: Dwa polonezy na fortepian. Skł. gł. Gebethner i Wolff.
Rodzina Polska. Miesięcznik ilustrowany. Warszawa Rok X. Nr. 9, 10.
Chór, miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Warszawa 1936. Rok III. Nr. 10.
Dissonances, revue musicale indépendante Genève. Aout — septembre 1936. Nr. 8, 9.
Die Musik Monatschrift. Berlin September 1936. Heft 12.
Muzyka Kościelna, pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgii. Poznań 1936. Rok XI, Nr. 9, 10.
Biuletyn Polskiego Tow. Muzyki Współczesnej. Warszawa, dn. 20 września 1936. Rok I. Nr. 6.
Echo, miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej Lwowa. Rok I. Nr. 1, 2.
Przegląd Powszechny, miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym. Warszawa 1936. Nr. 9.
Orkiestra, miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce. Rok VII Nr. 7—8.

---

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ. Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

# MUZYKA POLSKA

VI

DWUMIESIĘCZNIK

1936

## T R E Ś Ć:

BRONISŁAW RUTKOWSKI. Dziesięciolecie pracy Stowarzyszenia miłośników dawnej muzyki w Warszawie 375
DR. STEFAN ŚLEDZIŃSKI-LIDZKI. Szkolnictwo muzyczne . . . . . . . . . . . . . 379
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ. O balladzie f-moll Chopina. . . . . . . . . . . . . 382
TADEUSZ CZUDOWSKI. Krąg nieporozumień. . . 387
OLGIERD STRASZYŃSKI. Muzyka mechaniczna. . . 394
SPRAWOZDANIA. . . . . . . . . . . . . . 398

Ivan Lukačić. Odabrani Moteti (Adolf Chybiński)
Antoni Miller. Teatr polski i muzyka na Litwie (Jan J. Dunicz).
Józef Koffler. Variations pour piano (Stefan Kisielewski).

Z PRASY. . . . . . . . . . . . . . . . 404
Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. . . . . . 408

Warszawa — Kraków — Poznań — Lwów — Wilno — Katowice — Toruń — Bydgoszcz

Z ORMUZU. . . . . . . . . . . . . . . 422
KRONIKA. . . . . . . . . . . . . . . . 424

Polska — Anglia — Austria — Argentyna — Belgia — Brazylia — Czechosłowacja — Francja — Holandia — Hiszpania — Italia — Japonia — Niemcy — Palestyna — Rumunia — St. Zjednoczone — Szwajcaria — Szwecja — Węgry — Z. S. R. R. Międzynarodowe konkursy muzyczne.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH. . . . . . . . . . . . . . . 436
SPROSTOWANIE. . . . . . . . . . . . . 437
OD REDAKCJI. . . . . . . . . . . . . . 448

---

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ JAKO MIESIĘCZNIK W KOŃCU STYCZNIA 1937 ROKU.

---

PRENUMERATA: rocznie zł. 12, półrocznie 6, zagranicą 15.

Pojedyńczy zeszyt zł. 1.50.

Konto czekowe P.K.O. 18.670.

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

| ROK 1936<br>Rocznik III | Listopad - Grudzień | ZESZYT VI<br>(XIV) |
|---|---|---|

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22.
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

*Bronisław Rutkowski*

## DZIESIĘCIOLECIE PRACY STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

Jedną z charakterystycznych cech współczesnego ruchu muzycznego jest rosnące z każdym rokiem zainteresowanie muzyką ubiegłych stuleci. Można byłoby przytoczyć mnóstwo na to przykładów. Ograniczę się do kilku. We wszystkich krajach pojawiają się liczne wydawnictwa utworów dawnych mistrzów, wydawanych możliwie w formie autentycznej, bez modnych przed laty przeróbek i dodatków. W programach koncertów publicznych i radiowych coraz więcej miejsca zajmuje muzyka ubiegłych stuleci. We wszystkich językach rośnie literatura teoretyczna, tak naukowa jak i popularyzacyjna, związana z tematami muzyki dawnej. Zapomniane i zdawałoby się technicznie niezbyt doskonałe instrumenty muzyczne dawniej używane wracają na estrady (klawicymbał, naturalne trąbki, lutnia), do kościołów (organy z dawną dyspozycją głosów) i do domów prywatnych (klawicymbał, lutnia). W utworach kompozytorów współczesnych odżywają dawne formy muzyczne i pomimo różnicy środków muzycznych, spotykamy nieraz pokrewieństwo stylistyczne między utworami muzyki współczesnej i dawnej. Niektórzy twierdzą, iż im bardziej oddalamy się w muzyce od w. XIX, tym więcej zbliżamy się do zasadniczych idej estetycznych muzyki współczesnej.

Rosnące więc zainteresowanie muzyką dawną nie jest wcale oznaką upodobań konserwatywnych, nie jest ucieczką od współczesności, lecz jest jej pogłębieniem i szukaniem trwałych fundamentów dla współczesnej kultury muzycznej. Wśród bogatej i różnorodnej twórczości muzyki dawnej odnajdujemy dzieła ponad epokowe, będące słupami orientacyjnymi dla twórczości wszystkich czasów. Głębsze wniknięcie w twórczość dawnych kompozytorów, przynależnych do jednej jakiejś narodowości pozwala doszukać się już w ich utworach charakterystycznych cech stylu narodowego. To też dla współczesnej muzyki niektórych narodów (Francja, Hiszpania) twórczość ich dawnych kompozytorów stała się wzorem stylu narodowego, dzięki tej twórczości ich muzyka nowoczesna odnalazła swoje własne oblicze, swój własny język muzyczny.

Powstanie przed dziesięciu laty (18 grudnia 1926 r.) Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie byłoby naturalnym zjawiskiem na tle ogólnego zainteresowania muzyką dawną. Naturalnym, ale nie u nas, gdzie na ogół znajomość muzyki dawnej nie była, zresztą i do dziś dnia nie jest ani wielką, ani głęboką nawet wśród muzyków specjalistów. Po za kilkoma obiegowymi przeróbkami i transkrypcjami dzieł dawnych mistrzów, bogata literatura muzyki dawnej mało była u nas znana, a jeszcze rzadziej na koncertach wykonywana. Wykonanie utworów muzyki dawnej — jak wiadomo — nasuwa mnóstwo problemów interpretacyjno-stylistycznych i technicznych, nie istniały one dla wielu polskich wykonawców, albo też rozwiązywano je w sposób zbyt uproszczony. Utarło się nawet mniemanie, iż muzyka dawna dobra jest jedynie dla celów pedagogicznych, natomiast jako mało efektowna, mało popisowa nie nadaje się na estradę koncertową [1]).

O dawnej muzyce polskiej wiedzieliśmy z książek i artykułów, iż była bogata, ciekawa i wartościowa, ale utworów tych, za wyjątkiem kilku opublikowanych [2]) — nie znaliśmy. Jeśli zaś chodzi o twórczość instrumentalną i instrumentalno-wokalną dawnych polskich kompozytorów, to była dla szerszego ogółu zupełnie nieznaną.

---

[1]) Podobno jeden ze znakomitych polskich skrzypków mawiał, że skrzypcowe utwory muzyki dawnej dobre są dla skrzypków, którzy umieją grać tylko w trzech pozycjach...

[2]) Niestety, niektóre utwory zostały opublikowane z błędami.

W tych warunkach rozpoczęło swoją pracę przed dziesięciu laty Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki. Już sam fakt intensywnej i nieprzerywanej w ciągu 10-ciu lat pracy muzycznej świadczy dodatnio o tej instytucji, jak również świadczy o potrzebie u nas jej istnienia. W miarę swoich możliwości i umiejętności Stowarzyszenie M. D. M. szerzyło zamiłowanie do twórczości dawnych mistrzów tak wśród muzyków jak i miłośników muzyki, tak wśród dorosłych jak i młodzieży; ułatwiało poznanie tej twórczości; opublikowało szereg utworów kompozytorów dawnej muzyki polskiej; wydawało pismo muzyczne o charakterze naukowym.

154 audycje-koncerty w Warszawie, kilkanaście koncertów w miastach prowincjonalnych stanowią bilans cyfrowy dziesięcioletniej pracy koncertowej Stowarzyszenia M. D. M. Programy tych koncertów zawierały utwory solowe, zespołowe, orkiestrowe, chóralne, instrumentalne, wokalne, instrumentalno-wokalne różnych kompozytorów, z różnych epok, a wśród tych utworów mnóstwo takich, które po raz pierwszy zostały w Warszawie wykonane. Wykonywano tylko utwory oryginalne, bez żadnych przeróbek i dodatków. W wykonaniu tych wszystkich koncertów wzięło udział około dwustu polskich artystów muzyków, wśród nich przeważali muzycy młodszej generacji. Jeśli i nie zawsze poziom wykonania tych koncertów był pod każdym względem zadawalający, to jednak stwierdzić i podkreślić należy wyjątkowo rzetelny i poważny stosunek wszystkich wykonawców do niełatwego problemu interpretacji utworów dawnych mistrzów. Zdobyte zostały w tej dziedzinie już pewne doświadczenia. Bez przesady więc można dziś mówić o wzroście u nas popularności, znajomości i zamiłowania do muzyki dawnej, dzięki pracy Stowarzyszenia M. D. M.

Gdybyśmy jednak i zakwestionowali rezultaty pracy koncertowej Stowarzyszenia M. D. M., z powodu nieuchwytności i niesprawdzalności jej, to pozostałby nam inny dział pracy tego stowarzyszenia, nie budzący najmniejszych wątpliwości: dział wydawnictw dawnej muzyki polskiej.

Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej, kierowane przez prof. dr. A. Chybińskiego, zasługiwałoby na specjalne, obszerne i fachowe omówienie. Tutaj podkreślę jedynie, iż wśród polskich wydawnictw muzycznych, jakie ukazały się w ciągu ostatniego dziesięciolecia, niewątpliwie najpoważniejszą pozycję stanowi

B G

15 zeszytów pięknie i wzorowo wydanych utworów dawnych mistrzów polskich. Wydawnictwo to wymownie świadczy, „iż Polska brała udział od wieków średnich w rozwoju europejskiej kultury muzycznej". Wydane zostały utwory odznaczające się wybitną i trwałą wartością artystyczną, nie zaś wyłącznie historyczną. Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej znalazło żywy oddźwięk w kraju i za granicą, oraz spotkało się z wielkim uznaniem autorytatywnych powag z zakresu muzyki dawnej, zaliczone zostało do wydawnictw wzorowych, łączy bowiem w sobie i ścisłość naukową i praktykę wykonawczą. Pochłonięci drobiazgami współczesnego życia muzycznego, nie wszyscy dobrze zdajemy sobie sprawę, jak bardzo zasłużył się wobec muzyki polskiej prof. dr. A. Chybiński, wydając pod egidą Stowarzyszenia M. D. M. 15 zeszytów dawnej muzyki polskiej [1]).

W rezultatach swojej działalności wydawniczej Stowarzyszenie M. D. M. ponadto posiada 5 roczników „Kwartalnika Muzycznego", wydawanego pod redakcją prof. dr. A. Chybińskiego i prof. K. Sikorskiego, oraz 2 zeszyty „Rocznika Muzykologicznego" pod redakcją prof. dr. A. Chybińskiego. Opublikowane zostały w tych czasopismach rozprawy, artykuły i sprawozdania z zakresu muzyki dawnej i współczesnej. Oba czasopisma chlubnie świadczą o poziomie polskiej muzykologii. Ktokolwiek u nas zechce dziś pracować naukowo na terenie muzyki, nie będzie mógł obejść się bez roczników „Kwartalnika Muzycznego" i „Rocznika Muzykologicznego". I tu znowuż podnieść należy zasługi prof. dr. A. Chybińskiego, niestrudzonego pracownika naukowego na niwie polskiej muzyki. Jego to bowiem energii, pracowitości i autorytetowi naukowemu zawdzięczać należy poziom, formę, a niejednokrotnie i treść obu czasopism, wydawanych pod egidą Stowarzyszenia M. D. M.

Praca Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, wbrew mniemaniu niektórych jednostek, nie została w ciągu dziesięciolecia wyczerpana. Przed Stowarzyszeniem leżą odłogiem jeszcze wielkie tereny pięknej twórczości muzycznej wybitnych mistrzów epok minionych, twórczości wciąż jeszcze mało u nas znanej. Ponadto istnieje nadal zagadnienie podniesienia poziomu odtwór-

---

[1]) Właściwie można już mówić o 16-tu zeszytach, gdyż XVI zeszyt, zawierający Koncert instrument.-wok. J. Różyckiego już jest wysztychowany.

czości muzyki dawnej i ściśle z tym związane zagadnienie stylu, a raczej stylów muzyki dawnej.

Muzyka dawna nie jest tylko czymś zabytkowym, historycznym, mnóstwo utworów minionych epok nadal pozostają żywymi, aktualnymi i do pewnego stopnia współczesnymi. To też praca Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, niezależnie od swojej nazwy, jest pogłębianiem i wzbogacaniem współczesnej kultury muzycznej. W ciągu swojego dziesięcioletniego istnienia Stowarzyszenie M. D. M. niewątpliwie pracowało rzetelnie i dla polskiej kultury muzycznej z pożytkiem.

---

*Stefan Śledziński Lidzki*

## SZKOLNICTWO MUZYCZNE

Rozważania na ten temat można snuć w różnych kierunkach. Organizacja, programy, nasycenie sieci w terenie, zagadnienia pedagogiczne rozmaitych działów nauczania, poziom i przygotowanie pedagogiczne nauczycielstwa, nastawienie na nauczanie amatorów czy zawodowców, kalkulacja ilości uczniów w poszczególnych działach w związku z zapotrzebowaniem rynku pracy, — każde z tych zagadnień wymaga dziś jeszcze przemyślenia, każde stwarza podstawy do pasjonujących dyskusji. Jedno jest tylko pewne: sprawy skolnictwa muzycznego muszą być nareszcie ujęte w system, przeciwstawiający się dotychczasowej dowolności, żeby nie powiedzieć — anarchii.

Nawet w ramach długiego artykułu nie sposób dostatecznie wyczerpać całokształtu tego zagadnienia. Jeśli mimo to zdecydowałem się je poruszyć, to dlatego, że mam nadzieję spowodować na ten pierwszorzędny dla naszej kultury muzycznej temat dyskusję, której wyniki mogą być bardzo cenne. Mając dzięki pracy wizytatorskiej możność zapoznania się ze szkołami o różnych poziomach, pracującymi w warunkach najrozmaitszych, starać się będę o możliwie objektywne przedstawienie sprawy.

*Zagadnienia organizacyjne.* Szkoły artystyczne zostały wyjęte z ram ogólnej ustawy o ustroju szkolnictwa, a organizacja ich nastąpi w drodze osobnego rozporządzenia ministra W. R. i O. P. Prace nad tym rozporządzeniem dobiegają końca, po jego ogłoszeniu nastąpi czteroletni okres, przeznaczony na reorganizację istniejących szkół. Już dziś można zdać sobie sprawę, że usta-

lenie zasad organizacji szkół będzie miało pierwszorzędne znaczenie dla przyszłego rozwoju szkolnictwa. W dziale muzyki projekt przewiduje trzy typy szkół: konserwatorium, instytut i szkołę muzyczną. Konserwatorium jest typem szkoły wyższej, zorganizowanej „kompletnie" t. j. obejmującej wszystkie działy nauczania muzyki w zakresie twórczości, odtwórczości i pedagogiki, o szerokim programie i maximum wymagań także w dziale teorii i umuzykalnienia praktycznego (zespoły). Instytut jest traktowany jako szkoła, kształcąca przede wszystkim zawodowców wykonawców na poziomie średnim, w pewnym zakresie może przygotować do studiów na wyższym kursie konserwatorium. Szkoła muzyczna jest „najpłynniejszą" jednostką, zakres jej programu nie jest w projekcie rozporządzenia ściśle określony, zadaniem jej jest przede wszystkim kształcenie raczej „amatorów", choć może stanowić podbudowę dla studiów zawodowych. Jest rzeczą oczywistą, że możliwości finansowe i potrzeby rynku pracy spowodują znaczne ograniczenie liczby konserwatoriów, oraz że najpowszechniejszym typem będzie szkoła muzyczna. Do sprawy tej powrócę przy omawianiu sieci szkolnej.

W ciągu czteroletniego okresu organizacyjnego będą musiały zostać definitywnie ustalone ramowe *statuty i programy* dla wszystkich typów szkół, dostosowane do ich zadań i możliwości. Śmiało można powiedzieć, że dziś pod tym względem dzieją się rzeczy, których dalsze tolerowanie jest niedopuszczalne. Np. szkoła o *trzech* dosłownie nauczycielach przedstawia, jako obowiązujący program program konserwatorium warszawskiego (wszystkich klas), albo zaznacza, że lekcje odbywają się według tego programu. Jest to dowód (autentyczny) bezkrytycyzmu i nieuświadomienia sobie celu istnienia szkoły i jej możliwości organizacyjnych i programowych. Z drugiej strony miałem sposobność przysłuchiwania się egzaminom dyplomowym we wszystkich niemal konserwatoriach polskich i zaobserwować zupełną rozbieżność wymagań, sposobu egzaminowania, a nawet typów świadectw. Tymczasem dokument, jakim jest dyplom konserwatorium daje posiadaczowi szereg uprawnień i musi reprezentować przynajmniej w przybliżeniu pewien jednolity poziom osiągniętego wykształcenia.

Zagadnienie *rozmieszczenia szkół* w terenie jest jednym z najważniejszych zagadnień polityki szkolnej. W zakresie szkolnic-

twa muzycznego wystarczy spojrzeć na statystykę terytorialnego rozmieszczenia szkół, aby się przekonać o specjalnie palącej potrzebie reformy. Obok miast, posiadających ilość szkół, znacznie przekraczającą ich potrzeby, istnieją województwa, pozbawione zupełnie szkół muzycznych! Tutaj należy stanowczo zerwać z dotychczasowym liberalizmem w udzielaniu zezwoleń na zakładanie nowych szkół muzycznych i traktować odmiennie powstawanie szkół w miejscowościach nasyconych pod tym względem, niż w okolicach, pozbawionych szkół. Zbyt wielka ilość szkół powoduje ich pauperyzację z powodu niedostatecznej frekwencji, a co za tym idzie — poderwanie możliwości organizacyjnych szkoły i różne „chwyty" w rodzaju zbiorowych lekcyj fortepianu. To samo dotyczy szkół, mianujących się konserwatoriami, zgrupowanych po kilka w małych miastach.

Zagadnienia *pedagogiki muzycznej* są u nas też w zaniedbaniu. Olbrzymia większość nauczycielstwa nie interesuje się nowymi zdobyczami na tym polu, nie uświadamia sobie wogóle potrzeby pracy nad metodą nauczania, a przeważnie nie ma też elementarnych wiadomości nawet z pedagogiki ogólnej. Nauczanie niestety odbywa się przeważnie w ten sposób, że mistrz powtarza bezkrytycznie z uczniem wykuwanie tego samego materiału, który przed laty przerabiał u swego nauczyciela. Jednostki poszukujące nowych pozycyj dla repertuaru szkolnego, zastanawiające się nad kwestiami programu i metody, należą do chlubnych nieraz, lecz zbyt nielicznych wyjątków. Wzbudzenie tych zainteresowań, metodyczne i pedagogiczne doszkolenie nauczycielstwa jest jednym z zagadnień, których rozwiązanie nie da się dłużej odkładać.

Nastawienie szkolnictwa na *zawodowość czy amatorstwo* uczniów jest też zagadnieniem, które nasuwa liczne wątpliwości. Jest kwestią otwartą, czy czynnik ten ma się odbić na programie i metodach nauczania, a jeśli tak, to w jakim stopniu. Należy tu odróżnić wyraźnie dwa momenty: dobór programu i metod w obydwu wypadkach, oraz „solidność" wykonania, wobec często spotykanego stanowiska, że nauczanie amatora może być powierzone siłom słabszym, gorzej przygotowanym. Zwłaszcza w początkowym okresie nauczania dobór sił nauczycielskich przedstawia się jak najgorzej, wypaczając nieraz drogę życiową jednostek prawdziwie utalentowanych. Zdaniem mojem różnica w nauczaniu przyszłego amatora czy zawodowca winna leżeć jedynie w doborze metody i programu i to już w końcowym, wyższym

okresie nauki, gdyż w początkach nigdy nie można się dostatecznie zorientować, czy rozpoczynające naukę dziecko rozwinie się pod względem talentu muzycznego w sposób, umożliwiający mu karierę zawodową.

Wreszcie pojemność rynku pracy będzie musiała dyktować konieczność położenia większego nacisku na niektóre, dziś zaniedbane działy. Najgorzej pod tym względem przedstawia się sprawa organistów. Szkoły, pracujące w tym kierunku będą musiały być otoczone specjalną opieką, gdyż znikoma tylko część stanowisk organistowskich jest obsadzona przez należycie wyszkolonych muzyków. Stopniowy rozwój muzyki symfonicznej w Polsce już dziś stwarza nowe zapotrzebowanie na wiolenczelistów, kontrabasistów, „dętystów". Kierownictwa szkół będą musiały liczyć się z tymi potrzebami przy otwieraniu klas i ustalaniu etatów uczniowskich w poszczególnych klasach.

Przedstawiając ten katalog kwestyj, dotyczących naszego szkolnictwa muzycznego nie wyczerpuję bynajmniej tematu. Starałem się zagaić dyskusję, której wyniki będą jak sądzę ciekawe dla ogółu czytelników „Muzyki Polskiej".

---

*Jarosław Iwaszkiewicz*

## O BALLADZIE F-MOLL CHOPINA

Już pisząc przed paru laty o „Barcarolli" Chopina pozwoliłem sobie na uwagę, że wszelkie pisanie o dziele sztuki muzycznej jest rzeczą napozór straconą i że żadne słowa nie mogą stworzyć odpowiednika do dziania się muzycznego. Mimo wszystko jednak każdy miłośnik wielkiej muzyki odczuwa potrzebę mówienia o swojej umiłowanej sztuce i, starając się objektywizować swoje indywidualne odczuwania, stwarzać coś w rodzaju filozofii muzyki. Filozofia muzyki? Dzisiejsze dążności analityczne nie sprzyjają żadnej syntezie w tym kierunku. Muzykologia nasza (i europejska oczywiście) raczej zdąża całkowicie w kierunku innym, w kierunku stworzenia *fizjologii* muzyki. Nieubłaganie fizjologiczne są nasze ostatnie prace o Chopinie. Myślę tu o znakomitym dziele Bronarskiego, oraz jeszcze bardziej o pracach pani Wójcik-Keuprulian, piekielnie logicznych, suchych i konsekwentnych. Dają one nam wszystko o Chopinie, prócz

Chopina samego. Sprawa jest oczywista, gdyż Chopina samego może nam dać tylko muzyka.

Pominąwszy te uwagi, powtarzam: pisarza, który naprawdę kocha muzykę zawsze będzie tentowało mówienie o muzyce. Nawet wtedy, kiedy będzie sobie zdawał sprawę, że jest to mówienie nie o muzyce, ale o sobie samym.

Szkic mój o „Barcarolli" Chopina, opublikowany przez paru laty był mi jednak dowodem, że zastanawianie się nad istotą zjawiska muzycznego, aczkolwiek nigdy nie da i dać nie może ostatecznego jakiegoś rezultatu, może być połączone z pewnego rodzaju pożytkiem.

Zachęciło to mnie do poświęcenia paru uwag innemu z kolei dziełu Fryderyka Chopina — równie jak „Barcarolla" zajmującemu jedno ze szczytowych miejsc w jego twórczości, a mianowicie czwartej Balladzie f-moll.

Wielokrotnie zastanawiałem się nad tym, dlaczego czterem poematom swoim — pokrewnym zresztą takim dziełom jak „Barcarolla" czy „Fantazja" f-moll — Chopin nadał tytuł Ballad? Tytuł ten wprowadza bowiem jakieś szczególnie niepokojące u Chopina rozróżnienie pomiędzy muzyką liryczną a opisową. Ballady — to jakby jakieś programowe poematy, nęcące zawsze grafików, literatów i komentatorów, całe zastępy *amuzyków* do podkładania pod te dzieła pozamuzycznych znaczeń. Przecie słyszeliśmy niejednokrotnie, iż Ballady Chopina są „ilustracjami" Ballad Mickiewicza. W Balladzie g-moll kazano nam widzieć „Dudarza", a w Balladzie As-dur „Świteziankę". Jak gdyby Chopin rzeczywiście nie miał nic lepszego do roboty, jak ilustrować współczesnych mu poetów.

A jednak nadanie tego tytułu kilku dziełom, charakter zresztą tych dzieł, świadomie aliryczny, — przeciwstawmy je choćby takiemu Nokturnowi cis-moll, któremu też nieobcy jest ton balladowy — świadczy niechybnie o tym, że w świadomości Chopina istniało jakieś rozróżnienie pomiędzy eposem a liryką muzyczną. Aczkolwiek dobrze wiedział, że są to tylko „akordy, pasaże i modulacje", widział poza nimi jakąś treść muzyczną, od tych akordów, pasażów i modulacyj zależną — a jednak rzeczywiście istniejącą i dotykalną.

Tym bardziej uderza nas to u Chopina, którego przywykliśmy uważać za najbardziej boskiego igrcę, bawiącego się tonami. Szymanowski w swojej książce o Chopinie zestawia go pod tym

względem z Mozartem, jako dwóch kompozytorów, którzy najmniej mają w sobie pierwiastków, jak mówi Strawiński, „ekstramuzykalnych".

Jednak właśnie Ballady Chopina świadczą o tym, że pobożne życzenie Strawińskiego wyprania muzyki ze wszystkich pozamuzykalnych elementów jest zupełnie niemożliwe, co zresztą autor „Święta Wiosny" chyba sam na sobie najlepiej doświadczył.

Elementy pozamuzyczne, poetyczne czy literackie, sprzęgają się w czwartej Balladzie z elementami muzycznymi tak ściśle i zlewają w obraz tak jednolity i tak doskonały, że chyba najzapamiętalszy wróg muzyki opisowej i naodwrót wróg liryzmu i „obnażania duszy", nie znajdą żadnego słabego punktu w tym arcydziele.

Pisałem kiedyś: czwarta ballada ze swoimi skałami, pieśniami bardów nuconymi półgłosem, i niewytłumaczalnymi nagromadzeniami akordów jest pejzażem zrozpaczonej i niedostępnej duszy, której wnętrze przypomina kratery księżyca.

Tak właśnie, skały i akordy, barwy i modulacje, pieśni i pauzy tworzą ten pejzaż przypominający obrazy Claude Lorraine'a zastygłe w samotniczej i zimnej barwie niebieskawej i lodowej.

Od samego początku w balladzie tej opanowuje nas nastrój samotniczego monologu, któremu towarzyszą jakieś echolalie, niby odbicie westchnień o skały opuszczone, czy też odzewy dalekiej fali morskiej, kołyszącej się, właśnie jak u Lorraine'a, na dalekim horyzoncie. Jeżeli przypatrzymy się starannie ustępowi rozpoczynającemu opowiadania ballady — ujrzymy, że rzeczywiście skonstruowany jest w formie jakichś uciekających warstwic, gdzie prosty temat odbija się i zmniejsza, zanika i zamilka jak echo. Cały ten ustęp skonstruowany na dominancie, a brzmiący w samej rzeczy jak C-dur przenika nas zimnym chłodem zapomnianego rysunku. Gdy przychodzi nucony, nierówny rytmicznie i porozkładany kawałkami, jak przejrzysta farba temat główny, mimo wszystko brzmi on jak odnalezienie jakiejś istoty rzeczy, jakiejś prawdy żałosnej ale uchwytnej.

Idylliczny a smętny ten temat główny, zajmujący ze trzydzieści taktów następujących po preludium, stanowi zasadniczy zrąb ballady, jego istotną treść. *Mezza voce* powiada o nim Chopin. Może nie Chopin, lecz jego wydawca — bo teraz przecie nie wiadomo, co we wskazówkach pochodzi od Chopina, a co od jego komentatorów którzy są liczniejsi od komentatorów Dantego

i równie jak oni kapryśni. Tym razem jeżeli ten napis położył wydawca, to chyba dlatego, że Chopin o tym zapomniał. To *mezza voce* jest napewno prawdziwe, leżące w intencjach ballady.

Temat ten, owo *mezza voce* — (pierwsze pięć, jak Leichtentritt chce, pierwsze cztery takty) — obraca się w niewielkiej przestrzeni pięciu obok siebie stojących nut (b — f). Efekt tej prostej melodyjki, bezsilnie obracającej się dokoła, jakby rzeczywiście nuconej przez zmęczone usta, jest tajemniczy i żałosny. Powraca ten sam frazes o kwintę wyżej, potym powtarza się inaczej, fragmentarycznie, jakby ktoś próbował wydobyć pełny ton z połamanej trzcinowej, pięcionutowej fletni. Ton zawodzi, nie brzmi, powraca próbami coraz smutniejszymi — powracając stanowi opowiadanie, zawiera opowieść wiecznych prób artysty, aby wyrazić jakąś treść pozamaterialną, które to próby zawsze się rozbijają o materialność kształtu, w jaki dzieło sztuki musi się zamknąć.

Bezsilnemu temu i przejmującemu tematowi, który mimo pozorną nieruchomość ma jakąś dynamikę wewnętrzną, przeciwstawia się epizod Ges-dur, gęsty, pełny i zabarwiony czarną mocą. Jak odpowiedź odwiecznego istnienia na próby artysty wydarcia części wiedzy bytowi. Jakby ułamek jakiejś „odwiecznej pieśni" — bez pretensjonalnych po temu tytułów, — rozbrzmiewa tu przez chwilę i przejmuje nas dreszczem. I znowu pytająca piosenka artysty powraca po tym epizodzie pozornie spokojnym. Powraca niezmiennie monotonna, tylko osnuta coraz natarczywszą, coraz niespokojniejszą figuracją, która wreszcie zalewa wszystko swoją niespokojną wodą, pasażem septymowym, brzmiącym jak igraszka Ravela.

Niepewne akcenty pobocznego tematu — które nagwałt chce poprawiać Leichtentritt, tak jakby Chopin sam nie wiedział, czego chce i jaki chce efekt wywołać — nie uspakajają nas. Jest to śpiew, ale w dalszym ciągu bezsilny. Toteż fale jakiejś niebiańskiej zabawy, tony igrające, przejrzyste, ale jak gdyby nieokreślone (ciągła zmiana tonacji) zalewają te śpiewy. Dzieją się tutaj ważniejsze, ponadindywidualne rzeczy. Repryza piosenki zasadniczej skomplikowana wariacjami i robotą kontrapunktyczną nie trwa długo. Następuje wybuch sił elementarnych, które głuszą wszelkie sentymentalne śpiewy. Elementy piętrzą się i krzyżują, jak fale morskie na starych obrazach. Pejzaż mrocz-

nieje, walka przestaje być tańcem układów elementarnych i dzieją się rzeczy głębokie i ważne.

Tutaj, poczynając od taktu dwóchsetnego, odbywa się jeden z najbardziej przejmujących epizodów, jakie istnieją w literaturze fortepianowej. Akordy w szybkim postępie, *stretto*, wznoszą się ku górze, wzmagają na sile i na brzmieniu. Tonalnie — aczkolwiek dadzą się określić — jednak działają nieokreślenie i elementarnie. Ta góra dźwięków zapada się nagle na dominancie C — i na tejże samej dominancie rozlega się temat, pięć akordów pianissimo o niebywałym efekcie.

Te pięć akordów — niby niebieski ostry promień spadający zza woalu chmur — stanowią rdzeń Ballady. Podszewka jej metafizyczna obnaża się tu nagle i dotykalnie, przenika nas strachem i tęsknotą. Wychodzą one daleko poza muzykę — jest to jedno z największych objawień w sztuce.

Ciekawym szczegółem jest to, iż przypominają one temat Erdy u Wagnera i jej zjawienie się z głębiny bytu. Bardziej jeszcze od epizodu Ges-dur stanowią one jakiś muzyczny „Urelement", który się wkrada tu, przedzierając roztęczone blaski materialnych pasaży. Wiatr wiejący pomiędzy skalnymi szczelinami układa czasem takie akordy. A może pomiędzy ich brzmieniem zachodzą takie same proporcje, jak pomiędzy przestrzeniami międzyplanetarnymi?

To, co przychodzi potem, jest zwycięstwem ziemskiego elementu. Oczywiście ponadmuzyczne nie może trwać długo, nie może zajmować miejsca przeznaczonego na dzianie się czysto muzyczne. To też następuje ono i w szybkich, zmieniających się, barwnych płaszczyznach prowadzi Balladę do muzykalnego, potężnego końca. Tak poeta, dotknąwszy objawienia niebieskiego powraca do obrazu ziemskiej kochanki, która jest dla niego symbolem wieczności. *Divina Ballatta* zakończona.

Jak wspomniałem, mówi się o Balladach Mickiewicza w związku z utworami Chopina. Dla mnie jego Ballady — mimo to, iż Chopin uważał Słowackiego za miernego poetę i nigdy się nim nie interesował — i to muzyczne przenikanie w sfery napozór dla artysty zakazane, a stanowiące właściwą domenę, „drugą ojczyznę" sztuki, przypomina mi zawsze autora „Samuela Zborowskiego". Walkirie i Amfitryty, monologi w zaświatach, wagneryzm *avant la lettre* Słowackiego, czyż nie jest tą samą romantyczną fugą, tym samym pędem do przedarcia zasłon, któ-

re nas zewsząd otaczają?*) Duchy Chopina i Słowackiego minęły się na ziemi, aby tym pewniej zrozumieć się i przeniknąć się w zaświatach.

31 listopada 1936

---

*Tadeusz Czudowski*

## KRĄG NIEPOROZUMIEŃ

W Nr. 4 „Muzyki Polskiej" ukazał się artykuł p. St. Wiechowicza p. t. „Sprawy ważne". Tytuł ten nie jest, sądzę, tylko zręcznym chwytem, mającym zatrzymać uwagę czytelnika. Jest on niewątpliwie istotnym określeniem poruszonego zagadnienia, mianowicie — sprawy śpiewactwa polskiego.

Można się godzić czy nie godzić z poglądami osobistymi p. Wiechowicza na te czy inne drobniejsze kwestie, lecz przyznać trzeba, że zagadnienie ujął on od strony jak najbardziej właściwej, że z niemałą odwagą podjął walkę o rzeczy, które w jego rozumieniu — i w istocie swojej — dla naszej kultury muzycznej są naprawdę ważne.

Nie dziwi mnie wcale ton gorącego przejęcia się i zaniepokojenia, w jakim artykuł jest naogół utrzymany. Wydaje mi się bowiem, że mówić czy pisać o sprawie śpiewaczej nie da się po prostu inaczej, tak jak nie da się spokojnie dotykać tego, co boli, niepokoi, drażni.

Aby nie powtarzać rzeczy aż nazbyt jasno wyłożonych przez p. Wiechowicza, aby nie wszczynać z nim utarczek o drobiazgi, w grucie mało istotne, postaram się z innej nieco strony sprawę naszego śpiewactwa oświetlić.

---

Ktokolwiek obserwuje u nas życie chóralne, tego niewątpliwie uderzy jeden symptomatyczny objaw, mianowicie — znikomy

*) W tym sensie czwarta ballada może być uważana za „ilustrację" do któregoś z ułamkowych dramatów Słowackiego, lub jeszcze lepiej za portret duchowy Słowackiego w tej właśnie epoce, kiedy Ballada powstała. Jest jednocześnie — jak Słowacki — wyrazem pewnego dążenia tamtej przepięknej epoki do wyjścia poza życie, nie opuszczając gruntu prawdziwej sztuki. Obaj nasi wielcy artyści byli największymi romantykami i największymi artystami tych czasów.

procent wśród mas śpiewaczych inteligencji. Zjazdy, jak i wszelkie zbiorowe występy chórów na zewnątrz, gdziekolwiekby je organizowano: w Katowicach, Poznaniu, Toruniu, w Łodzi czy Warszawie, utwierdzają w przekonaniu nawet postronnego obserwatora, że masę śpiewaczą stanowią u nas prawie wyłącznie niższe warstwy społeczne.

Potwierdził to w całej pełni zjazd czerwcowy, który, jak wiadomo, zgromadził w Warszawie śpiewactwo nie tylko z całej Polski, lecz i z ważniejszych centrów naszego wychodztwa z Ameryką włącznie. Przekonaliśmy się znów naocznie, że dla pieśni pracuje, że dla niej się jednoczy, że w niej swój entuzjazm jak i swoją siłę zbiorową manifestuje w pierwszym rzędzie prosty mieszczanin, rzemieślnik, robotnik czy nawet chłop z roli.

Jakkolwiek daleki jestem od idealizowania życia śpiewaczego gdzieindziej, nie sądzę jednak, aby np. w Szwajcarii lub Czechach, nie mówiąc już o Łotwie czy Estonii, objaw ten występował z taką ostrością jak u nas. Niewątpliwie wszędzie ruch śpiewaczy wciąga w swoją orbitę przede wszystkim tak zw. szerokie warstwy społeczne, boć organizacje chóralne w tej postaci, w jakiej dzisiaj istnieją, stanowią jedną z najbardziej demokratycznych form współżycia muzycznego mas. Właściwie jednak pojęty demokratyzm nie tylko nie przeszkadza, lecz owszem sprzyja jednoczeniu się pod sztandarem śpiewaczym wszystkich niemal warstw społecznych. Inteligencji z natury rzeczy przypada tu rola jeśli nie dominująca, to w każdym bądź razie wydatna.

U nas, powtarzam, jest inaczej, bo zgoła inne, jakkolwiek typowo polskie oblicze posiada nasz rodzimy demokratyzm.

Przeciętny inteligent polski, aby nie mieszać się z „szarym tłumem" śpiewaczym, aby przez to nie narażać na szwank swojej godności osobistej (uchowaj, Boże!), gotów jest przemóc w sobie wszelką chęć śpiewania zespołowego (chęć ta niekiedy staje się nawet potrzebą), gotów jest nie wiedzieć po prostu o wartości artystycznej pracy śpiewaczej, o potrzebie, o racji społecznej zrzeszania się chóralnego. Dziwne to, zaiste, i osobliwie pojęte odosobnienie! Jest rzeczą nie do wiary, aby wśród niezliczonych tysięcy urzędników, nauczycieli i ludzi innych zawodów sprawy śpiewacze znajdowały oddźwięk tak słaby i tak nikłe poparcie.

Objaw ten sam przez się jest jednym z wielu nieporozumień, które gęstą chmurą otaczają nasze śpiewactwo. Możnaby go nawet przeboleć, gdyby nie skutki, jakie za sobą pociąga.

---

Czynnikiem kardynalnym, który, niezależnie od warunków ściśle muzycznych, zgóry zakreśla chórowi granice jego rozwoju artystycznego, jest środowisko, z jakiego chór powstaje. Teoretycznie rzecz biorąc, powiemy bez wahań, że zespół np. muzykalnych akademików ma znacznie szersze granice możliwości i rozwoju, niż zespół robotników o tej samej muzykalności. Słuszności tego zdania w niczym, sądzę, nie naruszają fakty (u nas zresztą powszechnie obserwowane), stwierdzające żywotność i większą wydajność chórów właśnie „proletariackich", a z drugiej strony niemoc zespołów „inteligenckich". (Nieliczne wyjątki nie mogą tu, oczywiście, wchodzić w rachubę). Bo zważyć trzeba, że muzykalność chóru, jego wartości głosowe i sprawność techniczna — to zaledwie jedna strona jego walorów, stronę drugą stanowi poziom kultury duchowej zespołu. Jeśli jednego z tych dwuch czynników brak, jeśli poziom muzyczny nie równoważy się z poziomem ogólnej kultury chóru, wówczas trudno jest mówić o nim, jako o instrumencie pełnowartościowym. (Spoistość organizacyjna, zdyscyplinowanie, słowem, społeczne wartości chóru, to sprawa znów inna).

Odrzucając tu jakiekolwiek bądź doktrynerstwo, stwierdzić można z całą stanowczością, że nasz ruch śpiewaczy, ogarniający w przeważającej większości dolną warstwę społeczną, pozbawiony jest koniecznej równowagi kulturalnej. Przy takim stanie rzeczy poziom artystyczny chórów, a co ściśle się z tym wiąże, ich możliwości repertuarowe, mają, powtarzam, granice dość wąsko zakreślone. Granic tych, mimo wytężonej, rzetelnej pracy mas śpiewaczych, mimo ofiarności i oddania muzyków, nimi kierujących, przekroczyć ani rozszerzyć zbytnio się nie da. Dzisiaj więc, kiedy stajemy wobec faktu zdecydowanego odosobnienia ogółu inteligencji wobec ruchu śpiewaczego, musimy jasno zdać sobie sprawę, że podjęcie pracy nad podnoszeniem poziomu ogólnej kultury mas śpiewaczych, traktowanej zresztą zupełnie równorzędnie z ich muzycznym kształceniem, staje się naglącą potrzebą. Do pracy tej powołany jest w pierwszym rzędzie społecznik-oświatowiec. Zanim on przyjdzie, zanim zrozumie potrzebę swojej tutaj interwencji,

podjąć ją musi samo śpiewactwo w osobach swoich przewodników.

---

Wszelkie utyskiwania na repertuar naszych chórów o tyle, sądzę, mają rację, o ile skierowane są przeciw krzewieniu lichoty muzycznej, owoców dyletantyzmu, grafomanii. — Dlaczego nie śpiewa się u nas dzieł wielkich klasyków, czołowych pieśniarzy romantyzmu, dlaczego pomija się prawie całkowicie w pracy chórów twórczość nowoczesną, dlaczego wreszcie „młóci się" wkoło ubogi repertuar polski? — Zapewne nie z winy muzyków, pracujących z chórami. Ci radziby sami odpocząć od popularnej piosenki (może nawet od ludowości?!) i zaczerpnąć innego, bardziej artystycznie nasyconego powietrza. Uczciwy jednak stosunek do kompozycji, dawanej chórowi, uczciwość wreszcie wobec samego chóru nie pozwala dzisiaj dyrygentowi na zaspokajanie własnych jego pragnień i dążeń artystycznych. (Czy refleksje, jakie w związku z tym snuje p. Wiechowicz, są słuszne? Czy zawsze repertuar jest wyrazem smaku i możliwości dyrygenta?)

Jestem przy tym głęboko przekonany, że w wielu wypadkach przeszkodę, która wyrasta między chórem a kompozycją stanowi nie tyle jej trudność techniczna, ile ukryta w niej treść wewnętrzna. Przytoczę chociażby taki fakt: oto chór osiąga sprawność wykonawczą w stopniu stosunkowo wysokim, z Bachem naprzykład uporać się może nawet wokalnie, mimo to jednak bachowskiej muzyki nie potrafi oddać należycie. Przyczyna jasna — chór nie ma dostatecznych warunków, aby z muzyką tego gatunku móc zespolić się duchowo, móc dostroić się do jej wewnętrznego kamertonu. Pośredniczenie dyrygenta nawet kompetentnego tutaj nie wystarcza. Poco zresztą sięgać tak wysoko? Wydobycie właściwego wyrazu z kompozycji zupełnie prostej jest kwestią wytężonej, mozolnej pracy.

Nieliczenie się z poziomem ogólnej kultury chóru, jako jednym z zasadniczych czynników jego możliwości odtwórczych, pociąga za sobą skutki zawsze dość opłakane. Przykładów przytaczać tu nie będę, jakokolwiek ich nie brak. Snobowanie się naprzykład „wykwintnym" repertuarem, zwłaszcza nowoczesnym, wmawianie w siebie i w innych, że tędy droga do kształcenia artystycznego mas śpiewaczych, uważam osobiście za objaw zdecydowanie szkodliwy. Droga prowadzi stanowczo nie tędy.

---

W zadziwiającej zgodzie z obojętnością i odosobnieniem inteligencji wobec ruchu śpiewaczego idzie obojętność i rezerwa przeważającej większości muzyków polskich. Sprawę tę, mimo, iż została obszernie przez p. Wiechowicza omówiona, podejmuję znów, jako jedno z zasadniczych, najbardziej może przykrych, krzywdzących śpiewactwo nieporozumień.

Opinia muzyczna nie chce po prostu uznać ruchu śpiewaczego jako integralnego składnika ogólnego ruchu muzycznego kraju. Dlaczego? — Oto, sądzę, dopatruje się w nim cech raczej p a u p e r y z a c j i niż d e m o k r a t y z a c j i m u z y k i, a wobec tego bez skrupułów wyznacza mu rolę dosłownie taką samą, jak działalności strażackich orkiestr dętych.

Zapewne, ruch śpiewaczy nie jest u nas ruchem powszechnym w tym stopniu, jak naprzykład w Szwajcarii (mówiłem o tym wyżej), zapewne, możnaby się dopatrywać w nim braków dotąd niewypełnionych — lecz nawet w obecnym stanie rzeczy jego zasięg, jeśli idzie o masę ludzką, jego siła, z jaką przenika do życia, stanowią atuty zbyt wielkie, aby można je ignorować.

Tutaj pozwolę sobie na małą dygresję.

Przeglądając świeży numer „*Wiadomości Literackich*" (z dn. 29.XI.) rzuciłem okiem na felieton p. St. Zahorskiej p. t. „*Rozbój filmowy*". Tytuł, ani kryjąca się pod nim treść nie obiecywały nic szczególnie ciekawego. Myliłem się jednak, bo oto już pierwsze zdania felietonu zatrzymały moją uwagę.

Przeczytałem tam, co następuje (skróty i podkreślenia moje): „*Wyniosła obojętność, z jaką Polska Akademia Literatury i wszelkie inne „władze" i organy literackie odnoszą się do sprawy filmowych przeróbek dzieł literackich, jest oczywiście całkowicie uzasadniona i wytłumaczona z punktu widzenia — że tak powiem — prestiżowego. Nie należy się pospolitować jakimkolwiek kontaktem z polskim ekranem... Kwestia jednakże, czy ta szlachetna i wyniosła duma jest t a k t y c z n i e i p r a k t y c z n i e słuszna. Czy polska literatura może bez namysłu odrzucać pomoc, jaką w dziedzinie popularyzacji mógłby jej oddać film?... Gdyby czytelnictwo polskie stało na wysokim poziomie..., gdyby literatura sama o własnych siłach docierała wszędzie tam, dokąd dociera film — wówczas uśmiech wyższości na ustach przedstawicieli literatury byłby ostatecznie zrozumiały...*"

Zdumiewająca analogia sytuacyj! Możnaby po prostu użyć tych samych słów i zwrotów pod adresem muzyków i zapytać

ich naprzykład: czy muzyka polska może bez namysłu odrzucać pomoc, jaką w dziedzinie jej upowszechnienia zdołałaby okazać 100-tysięczna, zorganizowana rzesza śpiewacza? A dalej — czy ogólny ruch muzyczny jest u nas dzisiaj już dostatecznie nasilony? Czy muzyka żywa (nie zmechanizowana) sama, o własnych siłach dociera wszędzie tam, dokąd dociera żywa pieśń chóralna? Czy wobec tego nie należałoby dokonać rewizji stanowiska parnasu muzycznego wobec ruchu śpiewaczego, stanowiska, pogrążającego dotąd w odmęcie nieporozumień sprawę, godną zdawałoby się najenergiczniejszego poparcia, troski, opieki?

---

Wykładnikiem poglądów na sprawy z muzyką związane, odbiciem stosunków wewnętrzno-muzycznych jest krytyka prasowa. Ona odzwierciedla tak pojętą rzeczywistość muzyczną niewątpliwie najwyraźniej.

Jeśli idzie o sprawy śpiewacze, rzeczywistość ta odbija się tutaj w formie najbardziej może wiernej, bo szczerej, otwartej. Względy kurtuazji wobec wykonawców, względy, które często przecież mącić mogą szczerość sądu, siłą rzeczy ustają. Krytyk muzyczny ma bowiem przed sobą nie jednostkę, zawsze ambitną i czułą na punkcie swej wartości, lecz większą zbiorowość, mniej z natury rzeczy wrażliwą na słowa nagany czy pochwały, zbiorowość przy tym „szarą", „pospolitą".

Z uproszczeń, jakie stąd wynikają, korzysta pewna część sprawozdawców w całej pełni, dając, powtarzam, wyraz swemu rzeczywistemu stosunkowi do przejawów życia chóralnego i rzeczywistym zapatrywaniom na jego walory.

Oto przed kilkoma laty pewien krytyk warszawski w recenzji z występu kilkunastu chórów pisze ze zdumiewającą szczerością: *„...około 700 wykonawców, przewalających się (!) z jednej strony estrady na drugą, szerzyło zamieszanie..."*, albo — *„...wykonawcy usunąć się nie dadzą, to trudno..."* — Trudno, zaiste, dać wiarę, aby w tej formie można było pisać w ogóle. Jest to zapewne przykład dość jaskrawy, lecz, niestety, nie odosobniony. Ton bezceremonialności w stosunku do zespołów i ich bezimiennych członków, ton lekceważenia, wyniosłości, w najlepszym razie dobrotliwej wyrozumiałości — wszystko to razem wkłada się między wiersze krótkiej zazwyczaj, lecz mocnej w wyrazie recenzji. Sądy wypowiadane są zwięźle, stanowczo, dobitnie. Stwierdza się naprzykład: — *„pod względem artystycznym kon-*

cert ten, (występ chórów) *...robił raczej wrażenie wyprawy z motyką na słońce"*. Całkiem po prostu! Nie idzie mi tu bynajmniej o merytoryczną stronę ocen, tę pozostawić należy wyłącznie kompetencji i rzetelności krytyka, lecz idzie mi o f o r m ę niewłaściwą, nonszolancko-wyniosłą, przykrą.

I oto nowe nieporozumienie: prasa muzyczna, na której pomoc śpiewactwo mogłoby liczyć, prasa ta wyraźnie mu szkodzi, bo — 1° osłabia jego siły, wywołując gorycz, zniechęcenie, 2° depopularyzuje je w społeczeństwie.

W czyjej to leży intencji?

Opinii tej wprawdzie przeciwstawia się inna spokojna, rozważna, nacechowana życzliwością i zrozumieniem, są bowiem krytycy, u których śpiewactwo znajduje poparcie i kredyt moralny. Czyj głos tu dominuje, czyja opinia przeważa trudno jest jednak wiedzieć.

---

Nieporozumienia, które na kształt łańcucha przyczyn i skutków otaczają sprawy śpiewacze, najdotkliwiej, bo niejako na własnej skórze, odczuwa muzyk pracujący z chórami. Niezależnie od powikłań, konfliktów i przeróżnych trudności, jakie stąd wynikają, a w jakie siłą rzeczy zostaje wciągnięty, walczyć on musi z przeciwnościami innej natury.

Oto ma obok siebie liczne grono „dyrygentów" chórów, ludzi najrozmaitszych zawodów, uprawiających z amatorstwa (jakkolwiek niekiedy znów zawodowo!) ten pozornie lekki, łatwy fach. Nie idzie mi tu o mówienie przykrości pod adresem tych, którzy skądinąd w najlepszej wierze, w miarę swoich sił wspierają śpiewactwo polskie (cóżby się stało gdyby od chórów odeszli, ktoby zajął ich miejsce?) — lecz idzie mi tu głównie o podkreślenie faktu, że praca fachowa upływa w atmosferze przenikniętej do gruntu dyletantyzmem. Pociąga to za sobą przykre skutki, bo oto muzyk odporny sam w tych warunkach nasiąka dyletantyzmem, traci dobry smak w „sztukach" i „efektach" (straszna to rzecz) gubi siebie i sztukę (przykłady zbędne). Z drugiej zaś strony jego pozycja jako muzyka właśnie w oczach samych muzyków i społeczeństwa pozbawiona jest mocniejszych podstaw. Powiedzmy po prostu — pozycja ta jest wręcz chwiejna, bo zawód który obok niego wykonywa (z powodzeniem!) nie muzyk, nie budzi zaufania, nie jest brany na serio.

Zresztą granice między fachowością a dyletantyzmem, we wszelkich innych dziedzinach muzycznej odtwórczości zawsze widoczne i przy tym pilnie strzeżone, tutaj zacierają się prawie całkowicie. Pracę muzyka i pracę amatora rozpatruje się z reguły na jednej płaszczyźnie. Ocenia się ją zresztą dość znów osobliwie, bo często pod kątem nie tyle wartości istotnych, ile czysto zewnętrznych wartości chórów.

Nie zamierzam jednak sprawy tej rozbijać na szczegóły i szczególiki. Jasnym się staje, że sytuacja muzyka, który podjął ciężką pracę w chórach, nie jest do pozazdroszczenia, że najwyraźniej stanowi jeszcze jedno ogniwo w łańcuchu nieporozumień, o których tu mowa.

---

Życie śpiewacze wzięte jako całość, wydaje się być bardziej pogodne, niż fakty i zjawiska z niego wyjęte. Ktokolwiek bliżej z nim się styka stwierdzi niewątpliwie, że życie to, nie bacząc na kręte, kamieniste łożysko, w jakim dziś płynie, nie słabnie — przeciwnie nabiera mocy. Ma się niezachwianą pewność, że prędzej czy później śpiewactwo samo zdoła łożysko swoje pogłębić, wyrównać i umocnić, zdoła wytyczyć sobie prosty kierunek i odnaleźć właściwy cel.

Nie sądzę jednak, aby czekanie na dobroczynne skutki czasu, tego ponoć najlepszego na wszystko lekarza, było tutaj wskazane. Niewątpliwie potrzebna jest rychła pomoc, aby ten naturalny proces przyspieszyć, ułatwić. Wydaje mi się, że zacząć należy właśnie od usuwania przeszkód — nieporozumień, z którymi wewnątrz siebie i zewnątrz śpiewactwo walczy.

Dzisiaj, w atmosferze tarć i konfliktów, byłaby to chyba pomoc najbardziej skuteczna.

---

*Olgierd Straszyński*

## MUZYKA MECHANICZNA

### *Przegląd płyt nagranych w roku 1936.*

Jakkolwiek żyjemy w epoce, kiedy za pociśnięciem jednego guzika w nowoczesnym aparacie radiowym łączymy się z każdą salą koncertową na świecie, w której usłużne dyrekcje radiowe umieściły „dobroczynne" mikrofony... nie podobna przejść obojętnie koło olbrzymiej dziedziny muzyki mechanicznej — a w szczególności koło jej wielkiego działu — płyt gramofo-

nowych. Płyta gramofonowa ma wielu wrogów wśród miłośników prawdziwej muzyki, bywalców sal koncertowych i oper oraz rzesz melomanów, którzy zawsze wolą odbierać wrażenia bezpośrednio i przeżywać muzykę „na żywo" produkowaną.

Tym nie mniej wiemy, że reprodukcje dzieł sztuk plastycznych, a więc kopie dzieł wielkich malarzy czy też fotografie zabytków architektonicznych sprawiają estetyczne wrażenie, dają pojęcie o rzeczy chociaż w grubszych zarysach a nieraz muszą zastąpić oryginały osobom, dla których oglądanie tych cudów jest niemożliwe z tych czy innych względów. A cóż da najlepsze wyobrażenie o interpretacji dzieła J. S. Bacha np. przez Leopolda Stokowskiego — jeżeli nie płyta gramofonowa. Nie każdy może pojechać do Filadelfii i widzieć go przy pracy z jego słynną na cały świat orkiestrą. Natomiast każdy z nas może nabyć płytę, ten trwały, namacalny ślad jego mozolnej pracy. Wiadomym jest, że Stokowski każdy fragment muzyczny przeznaczony na daną stronę płyty nagrywa po kilkanaście, a nieraz i kilkadziesiąt razy; z pośród szeregu tych zdjęć wybiera najlepsze i to dopiero zdjęcie zostaje przekazane na matrycę płytową, mającą wytłoczyć tysiące egzemplarzy tych cudnych fotografii muzycznych.

W miarę postępu techniki nagrywania — ilość płyt mnoży się z dniem każdym, ilość kompozycji nagranych zarejestrowanych wzrasta z niewiarogodną szybkością.

Mimo istniejących katalogów, obejmujących cenniejsze nagrania z całego świata — niepodobieństwem byłoby przedstawić pełny spis wszystkich nagrań, lub nawet nagrań z jednego roku. Obok pojawiania się nowych kompozycji na rynku płytowym dotychczas jeszcze wcale nie nagrywanych — mnożą się tytuły kompozycyj, które są wykonywane przez coraz to innego solistę, czy też przez inną orkiestrę lub nawet przez tegoż samego artystę, który przed kilkunastu laty nagrał dany utwór t. zw. metodą akustyczną (bezpośrednio do tuby umieszczonej przy prymitywnej aparaturze), po kilku latach nagrał to po raz drugi sposobem elektrycznym (z zastosowaniem mikrofonu, używanego dziś przez radiofonię) — wreszcie po zbadaniu tajemnicy zdjęć gry fortepianowej, lub też np. po zbadaniu sposobów rozmieszczenia orkiestry symfonicznej w zależności od fonogeniczności poszczególnych instrumentów — powtórzył zdjęcie tego samego utworu po raz trzeci. I tak Stokowski po kilku latach powtarza nagrania swoich transkrypcyj dzieł J. S. Bacha — Weingartner na nowo nagrywa symfonie Beethovena i t. d. Nawet kilka płyt słynnego tenora Enrico Caruso nagranych metodą akustyczną odświeżono już po śmierci wielkiego śpiewaka w ten sposób, że głos jego wzmocniony przez elektryczną aparaturę został przekazany ze starej płyty na nową — a towarzyszenie orkiestrowe dodano na tęże płytę, przy pomocy mikrofonu — nowe. Mimo wielkich trudności przy synchronizacji całość wypadła imponująco.

Należy wyrazić ubolewanie, że nasz największy mistrz fortepianu Ignacy Paderewski — nie powtórzył dotychczas swych cennych nagrań. Już dziś wiele jego płyt (akustycznie nagranych) nie nadaje się niemal do użytku wobec postępu techniki nagrywania w ostatnim dziesięcioleciu.

Jak już nadmieniliśmy niepodobieństwem byłoby wymienić wszystkie

bardziej wartościowe nagrania doby ostatniej a jeszcze trudniej byłoby sygnalizować ukazanie się każdej nowości bezpośrednio po jej nagraniu.

Dodać również należy, że nie wszystkie marki płytowe mają prawo „przekroczenia" granicy polskiej, a biorąc pod uwagę wszelkie ograniczenia dewizowe i t. p. liczbę płyt przywożonych do nas musimy pokaźnie uszczuplić.

Zadaniem naszym będzie na tym miejscu wymienić chociaż najciekawsze z nagrań płytowych w roku bieżącym i to tych zwłaszcza, które ukazały się w sprzedaży na rynku polskim.

Zacznijmy więc od muzyki klasycznej:

*J. S. Bach:* 1) Koncerty Brandeburskie. Obok istniejących nagrań tych 6-ciu koncertów pod kierunkiem L. Stokowskiego, A. Cortot (na H. M. V.), A. Melichara i W. Furtwänglera (na Polydorze) wreszcie Henryka Wooda (na Columbii), w lutym b. r. pojawiły się nowe nagrania wszystkich koncertów brandeburskich. Nagrano je w Londynie pod kierunkiem Adolfa Buscha, który wziął udział w tym nagraniu również jako skrzypek. Zdjęcia techniczne wypadły bez zarzutu. 6 koncertów mieści się na 14 płytach Columbia (LX 436 — 449 wł.).

2) Partita B-dur w wyk. W. Landowskiej na klawesynie (H. M. V: DB 4995 — 6).

3) Toccata i fuga d-moll w opracowaniu Leop. Stokowskiego, nowe nagranie (H. M. V: DB 2572).

4) Mało znanym stosunkowo jest nagranie słynnej Chaconne z sonaty d-moll (transkrypcja L. Stokowskiego) (H. M. V: DB 2451 — 3).

5) Chromatyczna fantazja i fuga w wyk. Edwin Fischera (H. M. V: DB 4403 — 4).

*G. F. Händel:* 1) Nowe nagranie suity baletowej „Wassermusik" pod dyr. L. Stokowskiego (H. M. V: DB 2528 — 9).

2) Suita d-moll w wyk. Edw. Fischera na fortepianie (H. M. V: DB 2378).

*K. W. Gluck:* Fragmenty opery Orfeusz w wyk. zespołu paryskiego (Col. LX 425 — 432).

*W. A. Mozart:* 1) Fantazja c-moll Edw. Fischer (H. M. V: DB 2377).

2) Koncert fortepianowy Es-dur. Edw. Fischer (H. M. V: DB 2681 — 4).

3) Fragmenty opery „Wesele Figara" na płytach H. M. V. I seria (DB 2474 — 9), II seria DBS 2583 i 2584 — 8) wreszcie (DB 2589 — 93).

4) Koncert skrzypcowy G-dur Nr. 3 — Yehudi Menuhin or. dyryg. Enesco (H. M. V: DB 2729 — 31).

5) Kwartet es-dur (K. V. 590) — Budapeszteński kwartet (H. M. V: DB 2514 — 6).

6) Kwartet es-dur (K. V. 428) w wykonaniu kwartetu Pro Arte (H. M. V: DB 2820 — 2).

Symfonia g-moll w wykonaniu Lond. Filh. pod dyr. S. Kussewickiego (H. M. V: DB 2343 — 5).

*L. van Beethoven:*

1) Symfonia Es-dur Nr. 3 — Wiedeńska Filharmonia pod dyr. F. Weingartnera (Col. LX 532 — 7).

2) Symfonia A-dur Nr. 7 w tymże wykonaniu (Col. LFX 428 — 8). Obie

symfonie były już nagrane przez F. Weingartnera przed kilku laty. Tegoroczne nagranie i samo zdjęcie techniczne stoi na wysokim poziomie.

3) Sonata e-moll op 90 — Egon Petri (Col LX 544 — 5).

4) Trio D-dur op 70 Nr. 1 — H. i Y. Menuhinowie (H. M. V: 2879 — 81).

5) Uwertura Leonora Nr. 3. — Bruno Walter (H. M. V: DB 2885 — 6).

*J.Haydn:*

1) Kwartet C-dur op 33 Nr. 3 — Kwartet Roth'a (Col. LX 538 — 40).

2) Koncert wiolonczelowy D-dur — Em. Feuerman (Col. LX 472 — 5).

*C. M. Weber:*

1) Konzertstück f-moll — Robert Casadessus (Col. LX 470 — 1).

*Fr. Schubert:*

Trio Es-dur — Op. 100 w wyk. Adolfa i Hermana Buscha oraz Serkina (H. M. V: 2676 — 80).

*Fr. Chopin:*

Polonezy w wyk. Artura Rubinsteina (H. M. V: DB 2493 — 2500).

*J. Brahms:*

1) Sonata d-moll op. 108. Nr. 3 — H. i Y. Menuhinowie (H. M. V. 2832—4).

2) Koncert fortepianowy B-dur op. 83 — Artur Schnabel (H. M. V: DB 2696 — 2701).

*R. Wagner:*

1) Fragmenty ze Zmierzchu Bogów:

a) Zygfryd płynie przez Ren pod dyr. A. Toscanini'ego (H. M. V: DB 2860 —1).

b) Różne fragmenty ujęte przez L. Stokowskiego w t. zw. Syntezę (H. M. V: DB 2126 — 30).

2) Nowe całkiem nagranie Idylli Zygfryda pod dyr. Bruno Waltera (H. M. V: DB 2634 — 5).

3) I akt Walkirii pod dyr. Br. Waltera — z L. Lehmann (sopr.) Melchiorem (tenor) i Listem (bas) na czele (H. M. V: DB 2636 — 43).

4) Wstęp do Tannhäusera i Venusberg — Leopold Stokowski (H. M. V: D 1905 — 7).

*C. Franck:*

Sonata A-dur H. i Y. Menuhinowie (H. M. V: DB 2742 — 5).

*Anatol Liadow:*

Zaczarowane jezioro. Bostońska symf. ork. pod dyr. S. Kussewickiego (H. M. V: DB 2896).

Z muzyki nowoczesnej w tym roku nagranej wysuwają się na pierwszy plan następujące kompozycje:

*S. Prokofiew:* Koncert skrzypcowy — Józef Szigeti (Col. LX 433 — 5).

*J. Ibert:* Koncert fletowy Col. L 1013 — 4).

*R. Strauss:*

Tako rzecze Zarathustra pod dyr. S. Kussewickiego. Nagranie podziwu godne, w którym brzmią przy największem fortissimo wszystkie tutti, a niemniej plastycznie wychodzą wszelkie pianissima.

(H. M. V: DB 2616 — 20).

*A. Schönberg:* Verklärte Nacht.

Ork. Minneapolis pod dyr. Ormandy (H. M. V: DB 2439 — 42).

*I. Strawiński:*

Suita z bal. „Ptak ognisty" pod dyr. Leop. Stokowskiego. Dawniejsze nagrania fragmentów tego baletu przez samego Strawińskiego i Alb. Coates'a muszą ustąpić wobec dzieła Stokowskiego.

*D. Szostakowicz:*

a) Taniec rosyjski.

b) Polka z baletu „Złoty wiek" w wyk. Ork. Opery w Leningradzie pod dyr. J. Erlicha (Col. LB 16).

*K. Szymanowski:*

Pieśń Roksany z op. Król Roger (transkr. Pawła Kochańskiego) w wyk. Jaszy Heifetza (H. M. V. DB 2846). Pierwsze nagranie tego utworu na płytę wykonała polska skrzypaczka Eugenia Umińska w r. 1934 na płycie Columbia DM 1846.

Z radością należy powitać nową serię płyt z polską muzyką, którą wypuściło Towarzystwo „Syrena-Rekord" — krajowa wytwórnia płyt. Obejmuje ono 5 płyt dwustronnie nagranych o średnicy 25 cm. Są to nagrania w wykonaniu Orkiestry Opery Warszawskiej pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Nagrano następujące utwory:

St. Moniuszko: Fragmenty muzyki baletowej z op. Hrabina (Syr. El. 8780, 8781).

Wł. Żeleński: Intermezzo z 2-go aktu op. Goplana i Adagio cantabile (scena zalecanek) z muzyki baletowej z op. Konrad Wallenrod (Syr. El. 8782).

R. Statkowski: Mazur z op. Maria i E. Młynarski: Wspomnienie (Souvenir) z suity „Melodie dawniejsze" (Syr. El. 8783) wreszcie P. Maszyński: Mazur baletowy F-dur i M. K. Ogiński: Polonez B-dur (instrumentowany przez Jerzego Lefelda) (Syr. El. 8784).

Nadmienić należy, że ta sama wytwórnia obok płyt z folklorem polskim, pieśniami, drobnymi utworami instrumentalnymi i wielu innymi w ciągu ostatnich dwu lat wypuściła już 2 serie polskiej muzyki symfonicznej, obejmujące utwory St. Moniuszki (Uwertury do op. Hrabina 8318 — 9 i Flis 8576 — 7 oraz Bajkę 8320 — 1) R. Statkowskiego (Uwertura do op. Maria 8574 — 5), E. Młynarskiego (Mazur A-Dur 8575), Wł. Żeleńskiego (Taniec zbójnicki z op. Janek 8319) oraz Z. Noskowskiego (Antrakt z op. Livia Quintilla 8577).

Dziwnym wydaje się fakt, że pozostałe wytwórnie krajowe nie wykazują w ostatnich czasach najmniejszej inicjatywy w tym kierunku. A przecież rozporządzają tymi samymi jeśli nie większymi środkami i mają na tym polu nieograniczone możliwości.

---

## SPRAWOZDANIA

Ivan Lukačić (1574 — 1648): *Odabrani Moteti (Duhovni koncerti). Concerts spirituels choisis. Ausgewählte Geistliche Konzerte. Iz djela „Sacrae Cantiones" (1620). Obradio i s historijsko-kritickim uvodom izdao.* Dr. Dragan Plamenac, docent Univerziteta u Zagrebu. Izdanja Hrvatskog Glazbenog Zawoda. Zagreb (1934). Fol., 54 str.

Każdy, kto interesował się kiedykolwiek kulturą muzyczną Słowian i jej stosunkiem do Zachodu od najdawniejszych czasów, musiał zwrócić uwagę w stronę zachodniej Jugosławii (Chorwacja, Slawonia, Kraina, Pobrzeże istr.), skąd wyszedł jeden z największych kompozytorów XVI wieku, Jacobus Gallus (Handl, Petelin). Mało jednakże istniało możliwości poznania muzyki artystycznej tej części południowej Słowiańszczyzny, daleko łatwiej bowiem można było zapoznać się z jej bujną i wysoce różnorodną muzyką ludową, która w dziełach wielkich kompozytorów znalazła wdzięczne echo. Obecnie możemy z prawdziwą radością powitać pierwszą, jeśli się nie mylę, publikację, która nam odsłania choć częściowo twórczość zachodnich Jugosłowian, a ten odsłonięty widok staje się bardzo zachęcającym dzięki wydaniu wyboru koncertujących motetów dalmatyńskiego kompozytora, Ivana Lukačića (1574? — 1648), kapelmistrza katedry w Szybeniku (Sebenico), według jedynego druku (unikatu), zachowanego w Pruskiej Państwowej Bibliotece w Berlinie, z roku 1620 (Wenecja). Publikacja ta obejmuje wybór motetów Lukačića w wydaniu i opracowaniu Dra. Dragana Plamenaca, docenta muzykologii w uniwersytecie w Zagrzebiu, a więc osobistości dobrze znanej w świecie naukowym, przede wszystkim jako wydawcy dzieł Jana Ockeghema, głowy II szkoły niederlandzkiej i autora bardzo cennych prac naukowych, a zarazem jako kompozytora. Wybór ten, obejmujący 11 utworów religijnych (z tekstami łacińskimi) na 1, 2, 3, 4 i 5 głosów z towarzyszeniem organów, jest w stanie wprowadzić nas nawet zupełnie dobrze w twórczość Lukacića, zanim ukaże się naukowe wydanie wszystkich jego dzieł, jak czytamy w przedmowie, pod redakcją dra Plamenaca. Wydanie wyboru ich jest przeznaczone dla celów praktycznych i zawiera oczywiście bardzo dokładnie i z jak najlepszą znajomością rzeczy dokonane opracowanie dla celów wykonawczych, przy czym i realizacja generałbasu dowodzi bardzo subtelnego poczucia stylu epoki i dzieł Lukacića, który podobnie jak wielu innych słowiańskich kompozytorów I połowy wieku XVII stał w kręgu wpływów muzycznej kultury włoskiej, w Dalmacji tym bardziej zrozumiałych. W Wenecji też ukazały się „Sacrae Cantiones" Lukačića (1620), będącego poniekąd jakby odpowiednikiem naszego Mikołaja Zieleńskiego („Offertoria et Communiones", Wenecja 1611), na terenie południowo słowiańskim, zwłaszcza gdy porównujemy „Cantiones" Lukačića z „Communiones" Zieleńskiego. Wielka śpiewność i bardzo przejrzysta faktura polifoniczna, nasycona wybornym brzmieniem i wyzyskaniem najlepszych stron wokalizmu z całą ich różnorodnością kombinacyj, a także różnorodność przekonywującej siły wyrazu — to niezaprzeczalnie wielkie zalety talentu Lukačića, niemniejszego niż talenty wielu ówczesnych włoskich czy innych mistrzów, noszących dziś wielkie nawet nazwiska. — Doskonałemu temu wydaniu jego wybranych dzieł odpowiadają rzeczowe i zwięzłe, a przytym doskonale orientujące wstępy dra Plamenaca w języku chorwackim, francuskim i niemieckim, będące niewątpliwie zapowiedzią obszernej rozprawy wybitnego uczonego. Ponad wszelką pochwałę wznosi się również typograficzna forma tej publikacji, zaopatrzonej również w podobizny z druku oryginału. Można za tym w pełnym uznaniu tej pracy wyrazić muzykologii jugosłowiańskiej życzenie: „vivant sequentes!". Dla polskiego czy-

telnika nie będzie zapewne rzeczą obojętną dowiedzieć się, że w b. roku dr. Plamenac wykłada w uniwersytecie w Zagrzebiu m. inn. także o dziejach muzyki polskiej.

*Prof. Dr. Adolf Chybiński.*

Antoni Miller: *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745 — 1856).* Wilno 1936, str. 245.

W tej obszernej pracy z dziejów kultury polskiej, opartej w dużej mierze na poraz pierwszy wykorzystanych w niej archiwaliach, stara się autor przedstawić powstanie i kształtowanie teatru polskiego na Litwie, a w Wilnie w szczególności i w przekonywujący sposób, oparłszy się na faktach, wykazać, jak mimo pewnej odrębności psychiki etnicznej środowiska, istniał na Litwie ścisły związek z kulturą zachodu (datujący się już zresztą od XV wieku). Jeśli idzie o teatr na Litwie, był on pod każdym względem w czasie swego istnienia zachodnim, t. j. odzwierciadlającym wiernie prądy kulturalne i idee zachodu, a równocześnie z ducha i słowa polskim. Rola teatru polskiego w Wilnie, „walczącego do ostatka przed inwazją obcego języka i obcej duchowi Polski i Litwy kultury", uwydatniła się w pracy A. Millera bardzo silnie, w czym też leży jej główna wartość.

Równoległe uwzględnienie w wysokim stopniu życia muzycznego na Litwie, które łączyło się dość ściśle z rozwojem teatru, nadało pracy autora bardziej wszechstronny obraz spraw kultury i sztuki w tej dzielnicy naszego kraju.

Autor podzielił swą pracę na trzy części. W części pierwszej skreślił zarys powstania i rozwoju kultury muzyczno-teatralnej przy kresowych dworach litewskich w drugiej połowie 18 wieku (1745 — 1800), następną część poświęcił dziejom Teatru wileńskiego od czasu jego założenia w 1785 r. do 1815 r. ostatnią — dalszym dziejom jego do zawieszenia przez Murawiewa w 1865 r. polskich przedstawień.

Historia teatru zajmuje przeważną i główną część książki A. Millera, przy czym autor na podstawie repertuaru, przedstawił równoległość rozwoju teatru na Litwie, zwł. w Wilnie do pierwszej sceny narodowej w Warszawie, 20 lat tylko starszej od wileńskiej. Poza wieloma nowymi drobnymi szczegółami w stosunku do dotychczasowych monografii o teatrze wileńskim *Titiusa, Estreichera* oraz *Rulikowskiego,* praca Millera uzupełniła i wyświetliła przede wszystkim najmniej dotąd znane dzieje teatru wileńskiego z lat 1790—1801.

Osobną uwagę należy zwrócić na szczególnie nas interesujące rozdziały o muzyce na Litwie. Autor powiększył znacznie wiadomości o muzyce we dworkach magnackich i szlacheckich, jak zwłaszcza Radziwiłłów w Nieświeżu i Słucku, hetmana Kaz. Ogińskiego w Słonimie, ks. Sapiehów w Różanie i innych, przytaczając wiele nieznanych dotychczas nazwisk muzyków polskich i włoskich, zwł. jako „metrów". Wskazał też na szczególne zamiłowanie możnowładców już od pierwszej poł. 18 w. do baletów, na które nie szczędzono kosztów, to też wiele z nich osiągnęło wysoki poziom, jak balet hetm. K. Ogińskiego, ofiarowany w 1788 r. królowi. Ten kult baletu tłumaczy późniejszą sławą polskiego baletu w całej Europie.

Szerzej starał się ująć autor życie muzyczne w samym Wilnie. Brak dotychczas dokładniejszych wiadomości o muzyce w Wilnie w wiekach 16, 17 i 18-ym nie pozwolił autorowi na odpowiednie jednak wprowadzenie nas w życie muzyczne Wilna z końca 18 i pocz. 19 w. Ubocznie należy dodać, że nakreślenie wogóle historii muzyki w różnych miastach Polski, jako środowiskach kultu muzyki, będzie ważnem obecnie zadaniem polskiej muzykologii. Dotąd bowiem poza wiadomościami o muzyce w Krakowie, dzięki badaniom głównie prof. St. Chylińskiego, posiadamy tylko mniej lub więcej luźne dane o muzyce z ubiegłych stuleci czy to w Warszawie, czy we Lwowie, czy w Poznaniu czy też w innych większych miastach. Ważność tych zagadnień zrozumieli już Niemcy, którzy oddawna przystąpili do badań źródłowych nad historią muzyki w miastach, zwłaszcza w stolicach poszczególnych prowincji kraju.

W życiu muzycznym Litwy i Wilna z końcem 18 w. i początkiem 19 w. słusznie autor podkreślił ważną rolę dyletantów, „lubowników" w przygotowaniu podłoża dla bardziej poważnego zainteresowania się muzyką i nie omieszkał znowu przytoczyć szeregu nazwisk nieznanych wzgl. zapomnianych muzyków i kompozytorów, działających w tym czasie w Wilnie. Ożywienie muzyczne istniało zwłaszcza tuż w pocz. 19 w. do r. 1822, kiedy przebywał w Wilnie pełen inicjatywy w rozbudzaniu tam życia muzycznego dr. Frank oraz następnie w latach 1842 — 58 działalności St. Moniuszki.

Naogół rozdziały o muzyce na Litwie i w Wilnie z końca 18 w. i pierwszej poł. 19 w. wskazują raczej tylko materiały, które trzeba będzie uwzględnić i dokładniej wykorzystać (autor wspomina też o zachowanych niektórych muzykaliach w bibliotece U. S. B.) oraz jeszcze uzupełnić dalszemi poszukiwaniami, by potem można było skreślić historię muzyki na Litwie. Takiego planu nie miał autor, jak się sam zastrzega, niemniej to częściowe już zebranie archiwalnych (wiadomo jak w żmudnych poszukiwaniach zdobywanych) materiałów o muzyce na Litwie, ma swoją niezaprzeczoną wartość dla ogólnej historii muzyki polskiej i powinno pobudzić, wobec wskazania drogi do ich źródeł, do zajęcia się nimi ze strony muzykologów.

Nie wyczerpując obecnie wszystkich bardziej interesujących spraw, dotyczących czy to teatru, zwłaszcza odnośnie do repertuaru operowego, czy to muzyki, wypada nakoniec jeszcze poruszyć sprawę terminologii muzycznej, używanej przez autora. Polska muzykologia zdołała już sobie wyrobić na tyle naukowy, właściwy jej język, że poprawności pod tym względem należy się domagać nietylko od muzykologów. Wyrażenie autora *„kant* gregoriański" jest conajmniej dziwne dla znającego „śpiew" („cantus") wzgl. „chorał" gregoriański.

Kończąc sprawozdanie trzeba jeszcze raz podkreślić że praca A. Millera o dziejach teatru wileńskiego, założonego przez W. Bogusławskiego, jest wartościowym przyczynkiem do uczczenia pamięci w obecnym roku jubileuszowym tego zasłużonego w dziejach polskiej kultury artysty.

*Mgr. Jan Józef Dunicz* (Lwów).

Józef Koffler: *Variations sur une valse de Johann Strauss* Op. 23. Piano solo. Universal Edition, Wiedeń. Str. 16.

Józef Koffler zajmuje wśród kompozytorów polskich wyjątkowe stanowisko , jako jedyny przedstawiciel t. zw. „techniki dwunastotonowej" stworzonej przez Schönberga. Dzieła Kofflera zdobyły sobie podobno uznanie zagranicą, kilka utworów jego (m. in. omawiane wariacje) wyszło nakładem zagranicznych firm wydawniczych, wreszcie — o ile mnie pamięć nie myli — jego „Wariacje w 12-u tonach" na orkiestrę odznaczone były swego czasu przez jury Międzynarodowego Festivalu Muzycznego w Oxfordzie. Słowem— jak by się zdawało — Koffler to jakiś ambasador współczesnej europejskości muzycznej w Polsce, który jedynie w naszym, zacofanym pod względem znajomości 12-o tonowej techniki kraju nie może doczekać się uznania. Swoje osamotnienie i brak uznania u muzyków polskich (nie tylko u publiczności) tłomaczy Koffler nieodmiennie ich brakiem przygotowania, nieznajomością systemu schönbergowskiego i brakiem dokładniejszej znajomości dzieł tą techniką pisanych. Otóż przeciwko tego rodzaju stanowisku należy się kategorycznie zastrzec; w wypadku przyjęcia go wytworzyłaby się wprost nonsensowna sytuacja, którą jeden z muzyków warszawskich w dowcipnej metaforze określił jako stan, kiedy „rozwiązywać szarady wolno tylko członkom klubu szaradzistów". Utwór muzyczny posiada przecież pewne objektywne, przez wszystkich przyjmowane kryteria wartości, jak inwencja tematyczna, budowa formalna, opanowanie techniki polifonicznej czy harmonicznej, bogactwo i pomysłowość faktury etc.; kryteria te są dostrzegalne w wartościowym dziele zawsze, bez względu na rodzaj jego stylu czy techniki. Oczywista, że kryteria te w historii muzyki ulegają stopniowym ewolucjom, które w rezultacie na przestrzeni stuleci doprowadzają do radykalnych przewrotów smaku (przykład: kompozycje z okresu średniowiecznego linearyzmu wokalnego, które dziś nie mają dla nas prawie żadnej wartości estetycznej). Tym niemniej pamiętajmy, że ewolucje te odbywały się stopniowo, że kryteria estetyczne przetwarzały się prawie niewidocznie, a dopiero w perspektywie stuleci widzimy ich krańcowe rozpiętości. Niemożliwym i nieprawdopodobnym byłby fakt pojawienia się nagle jakiejś zupełnie nowej techniki kompozytorskiej, która wymagałaby absolutnie odmiennych kryteriów muzyczno-estetycznych, osiągalnych tylko po uprzednim przygotowaniu teoretycznym. To jest — powiedzmy inaczej: technika taka pojawić się może (exemplum — 12-o tonowość), lecz jest ona wtedy czymś przez grupę ludzi sztucznie wykalkulowanym i w historii ewolucji muzycznej nie posiadającym własnego miejsca ani znaczenia. Czyż możliwe jest, aby współczesny krytyk muzyczny (mam na myśli rzeczywiście objektywnego krytyka, nie posiadającego żadnych urazów psychicznych ani konserwatywnych „kompleksów") znający i rozumiejący muzykę współczesną stanął nagle przed murem, wymagającym jakichś zupełnie nowych „przyrządów" estetycznych. Czyż możliwe, aby kryteria estetyczne, które stosujemy do muzyki Strawińskiego, Szymanowskiego, Honeggera, Bartóka i innych stały się naraz zupełnie nieprzydatne przy ocenie muzyki w tej samej epoce żyjącego Schönberga?

Oczywista nie. I krytyk nie należący do „klubu szaradzistów", nie znający zasad techniki 12-o tonowej ma pełne prawo oceniać tę muzykę na zasadzie objektywnych kryteriów, które stosuje do innych dzieł współczes-

nych. Nawet powiedzieć można jeszcze więcej: sąd krytyka, nie znającego zasad 12-o tonowości zasługuje na większe zaufanie, niż sąd krytyka teoretycznie przygotowanego. W tym drugim wypadku bowiem istnieje niebezpieczeństwo, że da się on uwieść pasji analityczno - intellektualnej, że zacznie oceniać utwór nie z punktu widzenia kryteriów ogólnych, lecz pod kątem wypełnienia lub niewypełnienia subjektywnych, narzuconych sobie przez autora założeń. A założenia schönbergistów są z punktu widzenia ogólno-muzycznego fikcją; mogą stanowić dla autora interesującą pracę intellektualną, jak każde wypełnianie konwencji, wynikłej z narzucenia sobie pewnego logicznego układu elementów, lecz z punktu widzenia spontanicznych ewolucyj muzycznych są — powtarzam — fikcją. Krytyk muzyczny unikać winien niebezpieczeństwa jałowej analizy. Owszem, musi on analizować, ale przede wszystkim swoje *wrażenia i wzruszenia;* wtórnym dopiero zjawiskiem jest badanie, jakie czynniki natury technicznej wywołały takie a nie inne wzruszenia. Krytyk — mówi Anatol France — to człowiek, który opowiada przygody swojej duszy wśród arcydzieł; nie powinien zatym brać udziału w zupełnie innego typu przygodach, jakie przeżywa twórca.

Z tych więc przytoczonych wyżej przesłanek wychodząc, niżej podpisany postanowił zrecenzować Wariacje fortepianowe Kofflera, chociaż pojęcia jego (niżej podpisanego) o teorii Schönberga są raczej mgliste i ograniczają się do kilku obiegowych ogólników o afunkcyjności, równouprawnieniu 12-u dźwięków, szeregach podstawowych etc. Ponieważ niewielu ludzi w Polsce ma o tych rzeczach pojęcie zupełnie dokładne, więc i tak trudno by się było p. Kofflerowi spodziewać bardziej fachowej oceny. Opinia polska — mam na myśli opinię „elity" muzycznej — jest niesamodzielna i boi się prostych, zbyt gwałtownych sądów. Ta obawa dopomogła Kofflerowi; jak w bajce Andersena nikt pierwszy nie ośmiela się zawołać, że król jest nagi, choć wszyscy pocichu o tym szepcą. Lecz nie ulega chyba wątpliwości, iż także wśród kompozytorów operujących techniką 12-o tonową istnieje hierarchia talentów, że są talenty większe i mniejsze lub zgoła równe zeru, że słowem nie wystarczy nauczyć się władać techniką 12-o tonową, aby przez to samo być dobrym muzykiem. A obawiam się, że taka jest (nieświadoma może) sugestia p. Kofflera.

---

Rozpatrzmy zatym systematycznie wariacje Kofflera, w myśl przytoczonych wyżej ogólnych wytycznych, objektywnych kryteriów. Wymieńmy je jeszcze raz: tematyka, forma, harmonia, ewentualnie polifonia, faktura. Zmienimy nieco porządek omawiania, zaczynając od faktury. Pierwszą bowiem rzeczą, jaka rzuca się w oczy przy przegrywaniu wariacyj Kofflera jest niebywała nieudolność faktury fortepianowej tego utworu. Oczywista, nikt nie wymaga od kompozytora, aby był on pianistą i aby w jego utworach uwidaczniało się wirtuozowskie opanowanie instrumentu. Jest jednak pewne minimum znajomości techniki i brzmienia fortepianu, którego od autora utworów fortepianowych wymagać musimy; jak dotąd muzyka nasza nie operuje jeszcze wprost falami dźwiękowymi lecz zależy też od warunków i możliwości instrumentów. Wariacje Kofflera napisane są zgoła antyfortepianowo. Taka np. wariacja V-ta przypomina jakiś abstrakcyjny, na żadnym instrumencie niewykonalny kanon ucznia klasy kontrapunktu. Technicznie krańcowo niefortepianowe, a przytym zupełnie pozbawione poczucia

brzmienia instrumentu są też wariacje VII, VIII, XIII, XVII i zresztą wszystkie inne. Wrażenie nieudolności podkreślają jeszcze próby autora nadania niektórym wariacjom charakteru konwencjonalnego wirtuozostwa (war. XII, XVII), w zestawieniu z mizernym rezultatem brzmieniowym. Typowe to papierowe wirtuozostwo.

Przejdźmy teraz do tematyki i formy. Temat wariacyj wzięty z walca Straussa jest banalny i nic nie znaczący, harmonizowany przeważnie „na dwie zmiany" (w języku „fachowców" oznacza to tonikę i dominantę). Co wpłynęło na rozmyślny wybór takiego a nie innego tematu? Prawdopodobnie autor chciał zademonstrować, że nawet z bezwartościowego tematu technika jego i inwencja zbudują cenny utwór. Niestety nie sądzę, aby ta demonstracja mu się powiodła. Utwór jest absolutnie pozbawiony wszelkiej inwencji czy pomysłowości formotwórczej. Szkolny charakter przetwarzania tematu, konwencjonalne następstwo wariacyj, brak jakiejś własnej koncepcji formalnej, która ożywiłaby tę tradycyjną formę rzucają się wciąż w oczy. Brak polifonii (w finale pojawia się zarys fugata — ale szybko znika, jakby zniechęcony) jest też jedną z form niedostatku techniki.

Harmonia. Słuchacza przygotowanego na krańcową atonalność harmonii tego utworu zaskakują i dezorientują fragmenty (całe szeregi) współbrzmień wybitnie tonalnych, w typie harmonii tristanowsko-skriabinowskich opartych na modulacji i alteracji. (war. I, VI. X, XI). Te arcytonalne szeregi modulacji obok przeważającej harmoniki atonalnej wybitnie rażą, robiąc wrażenie przypadkowości i niestylowości harmonii. Poza tymi ustępami harmonia utworu robi wrażenie chaotyczne, nie sposób dopatrzyć się w niej jakiegokolwiek, tonalnego czy atonalnego systemu. Może to tylko dla uszu laika, ale w takim razie cóż to za system brzmieniowy, którego nie można się dosłuchać, lecz trzeba najpierw poznać teoretycznie!

Omówiliśmy pokrótce utwór według ogólno-muzycznych kryteriów, nie zważając na jego (wypełnione czy nie) założenia teoretyczne. Na tej analizie poprzestańmy; lepiej nie formułować ostatecznego sądu, który mógłby może wydać się komu nazbyt prosty i bezapelacyjny.

Jedynie końcowa refleksja: pompatyczna szönbergowska pisownia i adnotacja, że utwór ten napisany został w ciągu tygodnia w zestawieniu z jego muzyczną zawartością pobudzają do zadania autorowi jednego pytania: czy przypadkiem nie za mało autokrytycyzmu i czy nie za dużo miłości własnej?

Na zakończenie powyższej recenzji wyjaśnić należy jej duże rozmiary, nie stojące w proporcji do wartości i znaczenia omawianego utworu. Idzie jednak o to, że sprawa Kofflera i jego twórczości jest charakterystycznym przykładem niesamodzielności i dezorientacji opinii (nietylko zresztą u nas), oraz pomieszania pojęć, którym to objawom bezwątpienia należy przeciwdziałać.

*Stefan Kisielewski.*

---

## Z PRASY.

### P. STROMENGER „BIADOLI"

W „Wiadomościach Literackich" z dnia 13-go września r. b. p. Karol Stromenger rozpoczął generalne „biadolenie". Idzie mu o „Straszny Dwór".

Jak wiadomo brak wiernego i uporządkowanego wydania uniemożliwił wystawienie moniuszkowskiego arcydzieła na jednej z operowych scen niemieckich. Dało to p. Stromengerowi asumpt do następującego „natarcia":

„...długoletni absurd już doszedł do przesilenia, z którego teraz nareszcie można spodziewać się wydestylowania odrobiny rozsądku. Co oddawna było jasne — o czem, nie chwaląc się, pisałem stale od czternastu lat! — to dopiero pod naporem drażliwego incydentu świtać zaczęło w głowach, niestety, tylko formalnie kompetentnych. Trzeba było aby teatr niemiecki przyłożył na polskiej operze swój stempel uznania i dał niejako kurs giełdowy jej wartości kulturalnej. Pod naporem drażliwego incydentu „narodowego", zrozumiał wreszcie swój obowiązek wydania „Strasznego dworu"... kto? Oczywiście, nie związek fryzjerów czy urząd miar i wag, tylko Fundusz Kultury Narodowej! Cóż to miał za muzycznych doradców! Czyżby wśród nich nadal jeszcze utrzymywała się ta bardzo interesująca orjentacja, w której myśl Moniuszko był kompozytorem bezzdolnym (??), w Polsce stojącym na przeszkodzie kultowi Chopina(??) — (jakby np. Fredro przeszkadzał kultowi Słowackiego!)."

Jak wiadomo, całkowite i wierne wydanie kompletu „Strasznego Dworu" przygotowane zostało przez Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej. Sztych partytury jest już rozpoczęty. Zdawałoby się zatym, że jeremiady p. Stromengera są nieco spóźnione. O cóż mu właściwie idzie? Prawdopodobnie o to, że wydanie „Strasznego Dworu" następuje bez jego rady i udziału. Nie wątpimy, że gdyby p. Stromenger był jednym z muzycznych doradców Funduszu Kultury Narodowej, to „Straszny Dwór" byłby wydany już co najmniej... przed czternastu laty. Lecz obecnie nasuwa się pytanie, dlaczego to p. S. występuje ze swym świętym, „obywatelskim" oburzeniem dopiero w szereg miesięcy po rozpoczęciu prac nad wydawnictwem, jakby się o tym dopiero właśnie dowiedział? Czy to przypadkiem nie czysto osobiste motywy skłoniły pana krytyka do tak gwałtownego wystąpienia?

## I P. SZELIGA „BIADOLI"...

P. Szeliga z „Warszawskiego Dziennika Narodowego" zasługuje na specjalną uwagę, ze względu na jego stosunek do kompozytorów polskich. Ciekawe są jego wynurzenia w tej materii:

„...świetny, znakomicie piszący symfonista Mieczysław Karłowicz nie znalazł szerszego oddźwięku, bo duchowo był bardzo ściśle związany z muzyką R. Straussa, większości Polaków obcą. Jeszcze mniej mogą liczyć na punkt oparcia ci, co chociaż na gwałt wprowadzają do swych utworów rytmy i melodie polskie, ale mówią jednocześnie, lub usiłują mówić językiem Honeggerów i Strawińskich albo Prokoffjewych (!!). Ale i ich wysłuchać trzeba. Wysłuchać i pouczyć. Nie odwracać się z obojętnością zupełną. A tak właśnie się czyni" (Warsz. Dziennik Narodowy 4.X. N. 272).

Na uwagę zasługuje tu specjalna łaskawość, z jaką p. Szeliga radzi „nie odwracać się z obojętnością zupełną", choć „tak właśnie się czyni". Pytanie tylko, kto właśnie tak czyni? Bo zdaje się, że to p. Szeliga ma zwyczaj od-

wracać się od współczesnej polskiej twórczości. Jeśli idzie o ogół publiczności, to najzupełniej chyba wystarczającym przykładem będzie żywiołowy entuzjazm, jakim przyjęto ostatnie wykonanie „Harnasiów" przez orkiestrę radiową. Nasuwa się jeszcze pytanie, kto według p. Szeligi reprezentuje w dniu dzisiejszym polską twórczość narodową? Karłowicz — nie, Szymanowski — nie, inni wybitni współcześni kompozytorzy — nie; więc kto?

---

W dalszym ciągu swej tegorocznej „działalności" p. Szeliga zaatakował Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki. Czytamy:

„Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, przed dziesięcioma blisko laty założone, skupiające pod swym znakiem — dopóki była nieskazitelność jego ściśle strzeżona — spore grono miłośników muzyki czystej, niewątpliwie pięknej, zmieniło snać swój szyld, bo oto drugi już koncert organizuje się pod nową firmą „Ormuzu" (Organizacja Ruchu Muzycznego). Czyżby fakt ten mówił o zamieraniu S.M.D.M. w jej sympatycznej formie pierwotnej? Gdyby tak było, to inaczej, niż nowym ciosem dla kultury artystycznej stolicy owego procesu zamierania nazwać nie byłoby można...

A może oddanie inicjatywy w ręce Ormuzu jest tylko sposobem, by gałdko przejść od kultywowania muzyki dawnej, do t. zw. nowoczesnej czemu na przeszkodzie stoi nazwa i statut stowarzyszenia? Może kierownicy S.M.D.M., ulegają mijającej gdzie indziej, psychozie kultywowania muzyki zamierającej nie z powodu starczego wieku, lecz pustki wewnętrznej i braku treści? Muzyki nic nie mówiącej, będącej zabawą w dźwięki i udawaniem przez dzieci ludzi starszych i mądrych.

Jeżeli tak, to dobrej nie obrało S. M. D. M. drogi. Tych paręset osób, z rozkoszą słuchających mistrzów dawnych, w cichym skupieniu wchłaniających muzykę Mozarta, nawet w średnim wykonaniu (bo ostatecznie o muzykę chodzi!) nie da się przekonać do takiej umarłej na beztreściwość kompozycji, jak grana ostatnio sonata na flet, altówkę i harfę Cl. Debussy'ego. Opuści salę, a wraz z tym i stowarzyszenie.

Skarbnica pięknej literatury dawnej bynajmniej nie została przez S.M.D.M. wyczerpana. Są jeszcze ogromne jej zasoby, których nie dotknięto się wcale. To prawda, że sporo utworów w programach koncertowych stowarzyszenia powtarzano, co mogło osłabić frekwencję słuchaczów. Ale nie było konieczności, by powtórzenia te czynić. Tyle jest muzyki starych mistrzów włoskich, a ile nieznanego Bacha, Haendla, a nawet Mozarta, nie mówiąc o ich współczesnych muzykach, bynajmniej nie godnych pogardzenia!

A tu nagle Debussy, koncerty ariergardzistów muzyki najnowszej, często grafomańskiej. Poco to? By wystraszyć członków ze stowarzyszenia, jak w swoim czasie wystraszono publiczność z Filharmonii? To łatwo. Ale raczej trzeba z tą manią skończyć, niż poddawać jej działaniu stowarzyszenie, dotąd idące po linii — może niezbyt prostej — ale jednak wiodącej ku sztuce tej, w imię której gromadziło się sporo miłośników muzyki — naprawdę wartościowej.

Trzeba też pamiętać o charakterze i stylu programów koncertowych a jakiż sens ma umieszczenie obok siebie kwartetu Mozarta i owej sonaty Debussy'ego? Muzyki, gdzie każda nutka brzemienna jest treścią, i zabawiania się w rzucanie dźwiękami ku uciesze ludzi, nie chcących ani myśleć, ani czuć, ani ulegać wzruszeniom".

Artykuł ten mówi sam za siebie! Warto tylko zwrócić uwagę na charakterystyczną łaskawość i „życzliwe" zainteresowanie sprawami Towarzystwa, których to objawów jakoś dawniej u p. Szeligi nie mogliśmy stwierdzić. Co za nagła, niezwykła troskliwość...

## O PEWNEJ POLEMICE.

Na łamach lwowskiej „Orkiestry", „Reduty", warszawskiej „Muzyki" etc. toczyła się bardzo „zasadnicza" dyskusja pomiędzy dr. Józefem Kofflerem a dr. Stefanią Łobaczewską. Szło o sławetną dwunastotonowość (t. zw. popularnie „dwunastnicę"). Dyskusja nie zawsze była utrzymana w formach wersalskich, lecz zato zdradzała głębokie przekonanie i przejęcie się kwestią u obu stron. Oto kilka cytat:

„Co się tyczy braku popularności tej techniki (12-o tonowej — przyp. nasz) to nie jest jasne, o jakim świecie muzycznym autorka pisze. Bo w Londynie i Moskwie, w Wiedniu i Pradze, w Barcelonie i Buenos-Aires cieszy się ona popularnością, wszędzie młoda generacja stara się usilnie opanować tę technikę"... (dr. Koffler w „Muzyce" N. 1—6 str. 20).

„Nawiasem mówiąc, już dawno podejrzewam, iż psychologia jest bliższą p. dr. Ł. niż muzyka. Przykro mi jednak, iż muszę ponowić moje pytanie: które kompozycje Schönberga, utrzymane w technice 12-tonowej, p. dr. Ł. słyszała w poprawnym wykonaniu? Pytanie to nie jest retoryczne! Zresztą mam takie przeczucie, iż otrzymałbym negatywną odpowiedź na pytanie: którą 12-tonową kompozycję Schönberga p. dr. Ł. poznała dokładnie z partytury?"

(dr. Koffler, „Orkiestra" N. 7, 8).

Zarówno megalomania i apodyktyczność niektórych „potentatów" 12-otonowości, jak i fakt, że dla niektórych muzykologów muzyka jest dziedziną dość daleką— to dla nas nie nowina. A co do dokładnego studiowania partytur Schönberga, to już pozostawmy to „młodej generacji" z Londynu, Moskwy, Barcelony etc.

## SZYMANOWSKI MÓWI

W tygodniku radiowym „Antena" (N. 46) znajdujemy rozmowę z Szymanowskim w związku z wykonaniem „Harnasiów" przez orkiestrę radiową. Przytaczamy tę rozmowę w całości.

— Dosłowne cytaty folkloru — mówił Szymanowski — są w „Harnasiach" wypadkiem jednorazowym, uwarunkowanym zresztą akcją. Więcej chyba tego nie powtórzę, gdyż jestem przeciwnikiem zamykania się w folklorze.

— W twórczości pańskiej nie trudno jednak zauważyć tonalne i rytmiczne elementy polskiej pieśni ludowej...

— Owszem, lecz folklor ma dla mnie jedynie znaczenie czynnika zapładniającego. Dążeniem moim jest stworzenie stylu polskiego już od „Słopiewni", w których nie ma przecież ani krzty folkloru, podobnie jak w drugim koncercie skrzypcowym, w drugim kwartecie, czy w czwartej symfonii. W mazurkach zachodzi czasem związek z folklorem tatrzańskim, ale także luźny, bo przecież na Podhalu nie ma taktu trójkowego.

— Oczywiście, nie bierze pan w tej chwili pod uwagę swych opracowań pieśni kurpiowskich...

— Naturalnie. To są opracowania autentycznych pieśni ludowych, podobnie, jak cała wokalna część i wiele partii instrumentalnych w „Harnasiach", np. Taniec góralski w drugim obrazie, naśladujący orkiestrę górali. Ale muzyka artystyczna nie musi koniecznie czerpać z folkloru. Charakter narodowy kompozytora nie polega na cytatach folkloru, czego najwspanialszym dowodem jest twórczość Szopena. Jest conajmniej dużo przesady w tym „sięganiu do pieśni ludowej", które mi przypisują...

Może te słowa wielkiego kompozytora staną się przestrogą przed niepogłębionym i często snobistycznym kultem folkloru u niektórych naszych kompozytorów. Nawet wielka idea wypaczona, lub nie zrozumiana może się stać szkodliwą.

### PRÓBKA STYLU KRYTYKA WARSZAWSKIEGO

Po recitalu Czerkaskiego ukazała się w „Gazecie Polskiej" recenzja pióra K. S. Ze względu na jej jasną treść, przekonywującą logikę i piękny styl — przytaczamy ją tutaj w całości:

„Recital pianisty Szury Czerkaskiego, ucznia Józ. Hofmanna, wzbudził zaciekawienie. Artysta przyszedł do wirtuozostwa zdaje się, drogą praktyki muzykanckiej. Gra żarliwa, impulsywna, okazuje ślady interpretacji „do smaku" i muzykanckiej soczystości w kantylenie, przy niezbyt pewnym opanowaniu stylu (Wariacje Händla-Brahmsa). Techniczne usterki i pedalizację niepowściągliwą nagradza jednak cygańska muzykalność Czerkaskiego. Coprawda tylko w repertuarze nie obowiązującym do stylu."

Czy to nie jest przypadkiem jakaś szarada? Bo żadne z tych zdań nie jest „na swoim torze" P. K. S. przyszedł do recenzenctwa — zdaje się — drogą praktyki „muzykanckiej".

*ch.* h.

---

## Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

### WARSZAWA

Wśród falangi dyrygentów, jacy się przesunęli przez estradę Filharmonii w okresie sprawozdawczym czołowe miejsce zajął niewątpliwie Willy ***Ferrero***, tak u nas popularny i ceniony artysta włoski. Ten 30-letni kapelmistrz mający za sobą już 24-letnią karierę dyrygencką (jak wiadomo był on

jedynym w swoim rodzaju cudownym dzieckiem) może właśnie dzięki tej młodości, której towarzyszy wielka rutyna, łączy w sobie impulsywny południowy temperament z niezwykłym opanowaniem, precyzją i wyczuciem stylu. Umie on swoją impulsywnością zarazić nie tylko orkiestrę, której pod jego batutą nie można było poznać, ale również publiczność. Nigdy jednak nie da się ponieść uczuciu, nigdy nie zaniedbuje najdrobniejszych szczegółów wykonania, toteż umie z niezwykłą subtelnością wycyzelować takie arcydzieło finezji, jak odkryte przez niego publiczności warszawskiej „Preludium" *Haendla* z oratorium „Salomon", lub uwypuklić całe bogactwo kolorystyczne „Daphnisa i Chloe" *Ravela*.

Poza tym słyszeliśmy wytrawnego i również bardzo cenionego w Warszawie kapelmistrza rumuńskiego *G. Georgesco*, który z rozmachem prowadził III Symfonię *Brahmsa* i „Juventus" de *Sabata*. Viktor *Vaszy* z Budapesztu i Rudolf *Nilius* z Wiednia przedstawiali klasę raczej przeciętną. Pozostałymi koncertami symfonicznymi, ze zmiennym powodzeniem dyrygował W. *Bierdiajew*, któremu podziękować należy za bardzo staranne przygotowanie „Uwertury" Palestra. Na wyróżnienie zasługuje bardzo udany debiut na poranku symfonicznym młodej i pierwszej chyba polskiej dyrygentki Zofii *Godlewskiej*.

Z pośród solistów, których słyszeliśmy w Filharmonii tylko dwa nazwiska były nowe dla Warszawy: bardzo zdolny, chociaż trochę nierówny wiolonczelista Pierre *Fournier*, oraz sławna pianistka włosko-francuska Magda *Tagliafero*. Wykonała ona w sposób zdumiewający precyzją, barwnością i rozmachem V koncert fortepianowy Sain-Saensa, ale w numerach solowych na recitalu wywołała raczej pewne rozczarowanie. Pomimo naprawdę wysokiego poziomu swej sztuki pianistycznej, nie umiała ona porwać publiczności, do czego może się przyczynił również dosyć monotonny program. Poza tym w Filharmonii występowali artyści dobrze nam znani: fenomenalny flecista *Callimahos*, który już w zeszłym roku zrobił furorę w Warszawie, słynny skrzypek E. *Zimbalist*, J. *Thibaud*, którego występ niestety sprawił pewne rozczarowanie i wreszcie pianista lwowski L. *Münzer*.

Dwa koncerty dał w Filharmonii sławny wiedeński zespół „Sänger-knaben". W śpiewie tych małych chłopców nie wiadomo co więcej podziwiać: czy młodzieńczą świeżość czy wielką kulturę muzyczną i precyzję wykonania.

Pomyślna zmiana w polityce programowej Filharmonii, polegająca na większym uwzględnieniu muzyki współczesnej i „pierwszych wykonań", w zasadzie trwa, jakkolwiek stają tu czasem na przeszkodzie czynniki zewnętrzne, albo też dobór tych „pierwszych wykonań" nie zawsze bywa udany. Zapowiedziane zaraz po „Koncercie" Kondrackiego utwory Palestra i Szałowskiego, zdawały sęi rozpoczynać całą serię wykonań nowej polskiej muzyki symfonicznej.Tymczasem „seria" ta utknęła na Palestrze. Wykonaniu „Uwertury" Szałowskiego stanął na przeszkodzie brak nut. Sądzę, że walki o znajdujący się jeszcze w rękopisach materiał nutowy nowej muzyki symfonicznej polskiej i próby monopolizowania tego materiału są objawem naprawdę przykrym i szkodzącym przede wszystkim właśnie tej młodej muzyce. Również zapowiedziane wykonanie „Koncertu" na flet *Ibert'a* nie doszło do skutku z powodu nie nadejścia w porę nut. Inne „pierwsze wykonania"

nie wyróżniały się niczym szczególnym. „Karnawał" *Weinera* był dosyć banalny, „Wariacje na temat węgierski" *Zadora* wręcz trywialne. Typowym okazem współczesnej, ale nienajnowszej muzyki włoskiej był poemat symfoniczny de *Sabata*, „Juventus", łączący w sobie reminiscencje ze Straussa i Pucciniego. Rodak de Sabata, *Veretti* reprezentuje pokolenie młodsze, które już zdołało uwolnić się od tej tradycji i dąży do t. zw. muzyki objektywnej. „Suita" Verettiego, wykonane przez Ferrero, jest jednak jeszcze w połowie drogi i dlatego nie posiada wyraźnego oblicza stylistycznego. Wybitnie ponad tymi wszystkimi „nowinkami" znajduje się wspomniana już „Uwertura" Romana *Palestra*. Jest to utwór pisany z tendencją popularyzacji muzyki nowoczesnej, ale problem ten rozwiązuje nie przez rezygnację z nowych zdobyczy, albo z poważnej postawy twórczej, ale właśnie przez wykorzystanie tych nowych i cennych wartości ,które mogą porwać szerszą publiczność. Jest to więc popis doskonałej jak zawsze u Palestra instrumentacji, przejrzystości formalnej i oryginalności w operowaniu prostymi w zasadzie tematami. Pomimo pewnej „przystępności" utworu nie zawiera on w sobie nic taniego, jest, jak już miałem okazję się wyrazić, popularyzacją muzyki nowoczesnej, ale nie modernizacją muzyki popularnej.

Drugi koncert symfoniczny Polskiego Radia w sali „Roma" był wielkim wydarzeniem artystycznym z powodu pierwszego wykonania w Warszawie „Harnasiów" Szymanowskiego w całości. I to wykonania naprawdę pierwszorzędnego. Grzegorz *Fitelberg* nie tylko przypomniał się Warszawie z najlepszej strony, jako niezrównany interpretator Szymanowskiego, ale dał pokaz nadzwyczajnych rezultatów swej pracy nad młodym zespołem orkiestry radiowej. Tak trudny i wieloplanowy utwór jak „Harnasie" nie tylko brzmiał bez zarzutu we wszystkich swoich składowych częściach (znakomicie wypadły momenty wokalne w wykonaniu p. *Janowskiego* lub chóru Polskiego Radia), ale też był doskonale skomponowany brzmieniowo w całości, zarówno w przekroju poprzecznym, jako zrównoważenie poszczególnych grup instrumentów, jak też w przekroju pionowym, w świetnym rozplanowaniu momentów dynamicznych. Sądzę, że nie powinno się wykonywać „Harnasiów" inaczej niż w całości. Jest to tak zwarte w sobie i tak doskonale skonstruowane dzieło, że wyrywanie z niego fragmentów odbija się przede wszystkim na tych fragmentach, pozbawiając je perspektywy i odpowiednich ram. Ciekawy jestem, kiedy ujrzymy w Polsce „Harnasie" naprawdę w całości — na scenie baletowej.

Pozostałe numery koncertu symfonicznego w sali „Roma" były tym razem znacznie lepiej dobrane niż na pierwszym koncercie. Suita Ryszarda *Straussa* z opery „Mieszczanin szlachicem" to dzieło odznaczające się dobrą robotą, ale dosyć tanią inwencją. Sądzę jednak, że zaznajamianie publiczności warszawskie, która na ogół słyszy tylko te same dzieła straussowskie jak „Don Juan", „Till", „Śmierć i wyzwolenie", „Zarathustra" i t. d., z inną stroną twórczości sławnego kompozytora niemieckiego, jest rzeczą słuszną i dla naszej kultury muzycznej potrzebną. Poza tym usłyszeliśmy w wykonaniu prof. Z. *Drzewieckiego* grany już raz w Filharmonii „Koncert fortepianowy" F. *Lessla*, kompozytora polskiego z początków XIX wieku, oraz „Big Ben", wariacje na temat melodii zegara opactwa westminsterskiego w Londynie —

barnie zinstrumentowany i niepozbawiony interesujących pomysłów utwór kompozytora austriackiego E. *Tocha.*

W Konserwatorium odbyła się dalsza seria debiutów artystów zagranicznych, przyjeżdżających po raz pierwszy do Polski. Wśród tych debiutów najlepiej wypadły: recital śpiewaczy artystki łotewskiej Mariny *Karklin* oraz dwa występy pianisty z Ameryki, ucznia Hofmanna, Shury *Cherkassky'ego.* Pani Karklin debiutowała przed paru laty w Warszawie jako pianistka, teraz występuje jako śpiewaczka o pięknym, doskonale postawionym głosie. Wielka ekspresja dramatyczna predestynuje p. Karklin na śpiewaczkę operową, ale posiada ona poza tym zalety dosyć u śpiewaków rzadkie, niewątpliwie wypływające z głębszej podstawy, jaką p. Karklin dało przygotowanie pianistyczne: jest to wielka kultura muzyczna, świetna rytmika, idealnie przemyślane frazowanie.

Cherkassky wzbudził zdumienie swą niewiarogodną techniką. Od Hofmanna przejął on nie tylko tajemnice niesamowitej zręczności palcowej, potężny ton i niezwykłe zróżnicowanie dynamiczne i kolorystyczne brzmienia, ale również tak charakterystyczną dla szkoły Hofmannowskiej tendencję wydobywania na jaw najbardziej ukrytych głosów, uwypuklania wszystkiego, co w akompaniamencie może grać rolę motywu. Przy tych ogromnych możliwościach pianistycznych nie jest jednak Cherkassky głębokim artystą i dlatego, chociaż ma nieraz bardzo interesujące pomysły, interpretacja jego robi raczej wrażenie sztuczne, i cel zbyt często wydaje się niewspółmierny ze środkami, przy których pomocy zostaje osiągnięty.

Poza tym w Konserwatorium debiutowali: skrzypaczka fińska Kerttu *Wanne,* bardzo kulturalna śpiewaczka M. *Ffranqçon-Davies,* nieco przesadna pieśniarka holenderska Liesbet *Sanders,* duet angielski (wiolonczela i fortepian): Thelma *Reiss* i John *Hunt* oraz Winifred *Christie,* pianistka propagująca fortepiany dwuklawiaturowe, wynalazek jej męża Mooza, wynalazek przynoszący dosyć istotne ułatwienie w technice pianistycznej i pozwalający między innymi grać organowe dzieła w fakturze oryginalnej.

Z pośród znanych już w Warszawie artystów słyszeliśmy wspaniałego wirtuoza Claudio *Arrau,* duet węgierski *Zathureczky-Eyssen,* fenomenalnego *Callimahosa* i wciąż popularnego, chociaż coraz gorzej grającego Imre *Ungara.*

Na pierwszej audycji Tow. Muz. Współczesnej poznaliśmy bardzo ładny, doskonale skonstruowany, chociaż wbrew współczesnym tendencjom niemal całkiem wolny od polifonii „Kwartet" *Szałowskiego* oraz interesującą, chociaż niezupełnie jeszcze dojrzałą „Suitę" na skrzypce i fortepian młodziutkiego kompozytora angielskiego B. *Brittena.* Wśród pozostałych numerów wzbudziły zainteresowanie pieśni Szymanowskiego z op. 11, dopiero teraz po raz pierwszy wykonane, oraz doskonale odegrana przez Woytowicza „Sonata op. 14" *Prokofiewa.*

Pod egidą T. M. W. odbył się również w sali im. Karłowicza wieczór pieśni i piosenek współczesnych *(Weill, Grosz, Gruenberg, Laparra, Canteloube* etc.), w wykonaniu Toli *Korjan.* Doskonały talent dramatyczny i wielka muzykalność artystki pozwoliły jej z niezwykłą subtelnością podać ten zupełnie specjalny „genre" muzyki, wytworzonej w ostatnich czasach, znaj-

dującej się na pograniczu śmiałej, nowoczesnej muzyki poważnej, a tak zwanej muzyki lekkiej. Program zawierał poza tym parę pieśni autorów całkiem poważnych: *Szymanowskiego, Palestra, Maciejewskiego.*

Na audycjach „Ormuzu" usłyszeliśmy jako pierwsze wykonanie „Suitę góralską" na małą orkiestrę utalentowanego młodego kompozytora J. *Ekiera,* dzieło oryginalne zarówno w ujęciu materiału folklorystycznego jak i w potraktowaniu instrumentacji. Poza tym w programach dwuch audycyj, poświęconych dawnej muzyce, szczególne zainteresowanie wzbudziły: pieśni *Mozarta, Jamelliego i Pergolesego* w wykonaniu I. Zwidrynówny, „Trio" *Pergolesego* na dwoje skrzypiec i klawesyn, „Psalm" *Schützа* na chór żeński, orkiestrę i organy, oraz genialny „Koncert D-dur" Bacha na fortepian i orkiestrę w wykonaniu P. *Lewieckiego.* Koncert ten został przez samego Bacha przerobiony z „Koncertu Skrzypcowego E-dur". Mieliśmy przypadkowo możność porównania obu wersyj, gdyż parę dni przed tym wersja skrzypcowa była wykonana przez Thibaud w Filharmonii. Muszę przyznać, że w postaci pierwotnej „Koncert" brzmi lepiej.

W Operze odbyła się w okresie sprawozdawczym tylko jedna premiera „Dzwony z Kornewilu". Premiera ta, chociaż nie przyniosła rewelacyj ani głosowych ani reżyserskich, miała tę dodatnią stronę, że niemal całe przedstawienie spoczywało na barkach młodych, jeszcze nie zmanierowanych sił. Obie główne bohaterki pp. *Kaupe i Bastani* były młode, swobodnie grały i lekko śpiewały. Z pośród partyj męskich najlepszy był *Popławski.* Całość chociaż szablonowa, ale nie irytująca. Z występów gościnych w Operze zanotować należy występ *Szalapina* w „Borysie Godunowie".

*Konstanty Régamey*

## KRAKÓW

Jeszcze w połowie października zaczęły się gromadzić chmury nad krakowską operą. Nieporozumienia między orkiestrą a dyrekcją na tle wysokości płac doprowadziły do chwilowego zawieszenia przedstawień. Obecnie podobno sprawa jest przesądzona w sensie negatywnym. Obie strony nie znalazły wspólnej platformy, a w rezultacie Kraków jest pozbawiony stałej opery. Problemy, które doprowadziły do tego stanu rzeczy są dość trudne do rozwiązania. Opera krakowska była bodajże jedyną w Polsce placówką tego rodzaju, która musiała się obywać niemal zupełnie bez subwencji. Wprawdzie frekwencja publiczności była naogół duża (co świadczy o zapotrzebowaniu muzyki operowej), jednakowoż jest rzeczą wiadomą że kasa nie jest jedynym czynnikiem decydującym o bierności lub czynności bilansu teatralnego. Trudno się też dziwić muzykom, że nie chcieli pracować za nieprawdopodobnie niskie honoraria, przecież są zawodowcami, a trudno wymagać od wszystkich pracy wyłącznie ideowej. W toku pertraktacji obie strony stawiały sobie różne zarzuty, które odbiły się nawet echem w prasie. Niewątpliwie dużo uwag było słusznych, wiele jednak było podyktowanych wrażeniem chwili. Tak czy inaczej, Kraków jest pozbawiony opery, a sytuację mogłoby poprawić jedynie przyjście z pomocą finansową władz. W ubiegłych latach była muzyka u ojców miasta na indeksie, dopiero od kilku miesięcy zrozumiał Zarząd Miejski znaczenie kulturalne organizacji

muzycznych i zaczął im przychodzić z pomocą. Może tez idea opery znajdzie poparcie.

Drugą sprawą, która zelektryzowała krakowskich muzyków i melomanów były tarcia w łonie Filharmonii, które doprowadziły nawet do odwołania pierwszego w tym sezonie koncertu. Na szczęście zwyciężyła zdrowa myśl wspólnej pracy dla dobra polskiej sztuki i stanowiska — jak się zdawało — diametralnie różne zostały sprowadzone do wspólnego mianownika, czego najlepszym dowodem był koncert Filharmonii, który uważać należy za bardzo udany. Dyrygentem tego koncertu był ulubieniec krakowskiej publiczności, W. Berdiajew, solistą Sztompka. — Zanotować tu należy bardzo dodatni objaw: sala Starego Teatru była przepełniona, co zdarza się w Krakowie w ostatnich czasach dość rzadko nawet mimo nie jednokrotnie bardzo liberalnie stosowanej polityki „kartkowej". — Z koncertów zbiorowych przychylną ocenę uzyskał występ Kameralnego Zespołu Instrumentalnego Tow. Muz. w Sali Konserwatorium.

Niedzielne koncerty Stowarzyszenia Młodych Muzyków, przyniosły w listopadzie kilka interesujących pozycyj: Wieczór sonat (Marcello, Haydn, Brahms) w wykonaniu St. Schleichkorna (altówka) i dr. H. Landauówny (fortepian), recital jedynego zdaje się w Polsce gambisty F. Macalika i in.

Jeżeli chodzi o artystów zamiejscowych, to ubiegły miesiąc był „obsadzony" bardzo silnie. — W pierwszym rzędzie wymienić tu trzeba mieszany (chłopięcy) chór z Ratyzbony, stojący na najwyższych wyżynach sztuki wykonawczej. (dyr. dr. T. Schrems). W zestawieniu z tym zespołem zbladł nawet znakomity i zawsze w Krakowie gorąco witany wiedeński chór chłopięcy. — Inna rzecz, że ostatni występ sympatycznych wiedeńczyków, stał na trochę niższym poziomie, niż poprzednie. — Z pośród solistów najliczniej reprezentowani byli jak zwykle pianiści: uczeń Hoffmana Cherkassky, znani w Krakowie C. Arrau i I. Ungar (który wykazuje w ostatnich czasach uspokojenie i pogłębienie), wreszcie Ray Lev i M. Tagliafero. — Skrzypków reprezentował artysta pierwszorzędny, lecz dość akademicki, Efrem Zimbalist.

*W. M. L.*

## POZNAŃ

Nowsza muzyka francuska jest Poznaniowi na ogół mało znana, tak że nawet „Daphnis i Chloe" Ravela było tutaj nowością, nie mówiąc o „Salome". Florent Schmidta. To Nowowiejskiemu i jego zapałowi do muzyki francuskiej mamy tym razem do zawdzięczenia, żeśmy te rzeczy usłyszeli „na żywo". (A niebawem obiecuje nam nasz szambelan i czwartą symfonię Roussela!).

Z muzyką francuską jest oczywiście nieco trudno, bo posiada ona nie tylko swój odrębny styl, ale i brzmienia wymaga specjalnego. A tych rzeczy nie można wydobyć na prędce, bez należytego wczucia się i skupienia wszystkich wykonawców, t. j. orkiestry i dyrygenta, a głównie dyrygenta .

W koncercie tym, poświęconym właściwie muzyce francuskiej — bo poza wspomnianymi dwiema nectami Magda Tagliafero grała jeszcze koncert F dur Saint Saensa — znalazł się trochę klinem, utwór Szambelana „Śmierć Ellenai" na ork. smyczkową i klarnet, grany po raz pierwszy. (Ma to być

zresztą jeden z wczesnych opusów i już choćby dlatego pasowałby lepiej do innego programu).

Pianistka Tagliafero jest świetną wirtuozką, o znakomitym mechanizmie, niezawodnym rytmie i barwnym a bardzo elastycznym tonie. Muzycznie biorąc ma swoje maniery, które nie zawsze przypadają słuchaczowi do gustu i pobudzałyby do dyskusji na temat smaku, nie są one jednak tak rażące, żeby przeważyły zalety, które przecież wybitnie nad całością górują.

Na następnym koncercie symfonicznym jako kapelmistrz wystąpił Wiłkomirski, a solistą był Wielhorski. W programie Wiłkomirskiego najdodatniej zaznaczyła się czwarta symfonia Poradowskiego, a także „Bajka" Moniuszki. Wielhorski, pianista, dał się poznać także jako autor granej przez siebie „Fantazji", po której usłyszeliśmy jeszcze andante spianato Chopina.

Z muzyki chóralnej wykonana była kantata Bacha „Z nami bądź" i motet Gorczyckiego „Illuit sol" (w radio) w wykonaniu chóru im. Moniuszki, a poza tym dane było „Deutsches Requiem" Brahmsa w wykonaniu zbiorowych chórów niemieckich „Bachvereinu" z Poznania, Bydgoszczy i Leszna pod dyr. Jedecke. Niemcy wystąpili także z propagandowym koncertem chóru katedralnego z Ratysbony (t. zw. Domspatzen) pod dyr. Schrems'a. Występ ten był dla Poznania o tyle interesującym, że dał okazję do porównania ratysbończyków z tutejszym chórem ks. Gieburowskiego. Na mój smak porównanie to wypadło znacznie na korzyść chóru ks. Gieburowskiego, górującego nad ratysbończykami precyzją intonacji, równiejszymi i piękniejszymi głosami — szczególnie w basach, których Ratysbona właściwie w tym znaczeniu, jak my basy rozumiemy, nie ma, rozległością skali dynamicznej z jej giętkością i wreszcie barwnością brzmienia, które u ratysbonczyków jednak jest zbyt monotonne. Z całym uznaniem stwierdzić jednak należy, że jest to zespół na wysokim poziomie, dobrze zdyscyplinowany i przestrzegający bardzo granic dobrego smaku, pod którym to względem zasługa dyrygenta ks. Schremsa jest dobrze widoczna.

Z muzyki kameralnej odbyły się trzy interesujące wieczory kwartetu drezdeńskiego, miejscowego Polskiego Kwartetu Smyczkowego i wieczór sonat angielskiej pary wykonawców: p. Reiss — wiolonczela i p. Hunt — fortepian.

Kwartet Drezdeński dobrze tutaj znany jest zespołem o dużych zaletach technicznych, dobrze zgrany i precyzyjny w szczegółach, ale nieco ciężki, sztywny i bez polotu w wykonaniu. Polski Kwartet Smyczkowy (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczewski) konkuruje z powodzeniem z obcymi zespołami występującymi w Poznaniu, zyskując coraz więcej na giętkości i jednolitości. Najciekawszym z kameralnych był jednak wieczór sonat wspomnianej pary angielskiej: Reiss — Hunt. Są to młodzi ludzie o wybitnych walorach artystycznych, skupieni, poważni, odrzucający wszelki efekt dla efektu, pełni temperamentu ale trzymanego w ostrych ryzach, a technicznie przygotowani wyjątkowo wszechstronnie i wyczerpująco. Słuchało się ich całym sobą,,, bez cienia owego wyrozumowanego zainteresowania, które tak często w praktyce koncertowej musimy przywoływać do pomocy. Dopiero po skończonej grze przychodziło uświadomienie, że było to przecież świetne wykonanie.

W operze wypełniającej repertuar wznowieniami z ważniejszych wydarzeń

było przypomnienie nam Lohengrina i Zamarłych Oczu, przygotowanych na miarę istniejących środków, możliwości, oraz zgodnie z tradycyjnymi poglądami na operę i upodobaniami artystycznymi.

Wystąpił tu także pianista Imre Ungar, bez powodzenia jednak i prawie niezauważony.

---

W uzupełnieniu poprzedniego sprawozdania należy dodać, że tegoroczny Kongres muzyki kościelnej archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej odbyty w Poznaniu przy dużym udziale chórów i wielkim zainteresowaniu duchowieństwa, stał się poważną manifestacją muzyki kościelnej w dobrym stylu i wykazał, że praca w tym kierunku istnieje, a nawet robi postępy. Poziom chórów, szczególnie wiejskich był dla wszystkich bardzo miłą niespodzianką. Wyszło przy tej okazji na jaw, że mamy na wsi kilku młodych, zdolnych i z dobrymi kwalifikacjami oraz z poważnymi aspiracjami dyrygentów. Gdzie taki dyrygent działa (a nie zawsze jest nim organista) rezultaty widoczne są już po krótkim czasie. Jednak, jak na istniejące potrzeby i rozległości terenu dyrygentów takich jest ciągle jeszcze bardzo mało. Kongres był dobrze pomyślany i zorganizowany, i to zarówno w części muzycznej jak i zawodowo-organizacyjnej. Od strony muzycznej najpoważniejszym wysiłkiem było wykonanie mszy Nowowiejskiego „Pro Pace" w zbiorowym chórze. Wybierając ten utwór organizatorzy wykazali wiele ufności w siły swych śpiewaków i dyrygentów. Ufność ta zdaje się była zbyt daleko posunięta — szczególnie w odniesieniu do dyrygentów — bo wykonanie, pomimo, że przeszło bez wypadku, nacechowane było głównie troską o to, aby nie wypaść z taktu i utrzymać się w tonacji. Ale powtarzam, winić tu należy raczej dyrygentów niż śpiewaków. W sumie jednak wysiłek bardzo duży i zasługujący na wyróżnienie, jak zresztą cały kongres, który w tej formie, zakresie i poziomie był chyba pierwszym w Polsce.

*St. Wiechowicz.*

## LWÓW

Wielce wymownym dla stosunków lwowskich jest fakt, że zasługa rozpoczęcia obecnego sezonu koncertów symfonicznych we Lwowie przypadła w udziale *Żyd. Tow. Art.-Lit.* Inauguracyjny koncert Filharmonii lwowskiej był w rzeczywistości drugim z kolei koncertem symfonicznym we Lwowie.

W listopadzie br. odbyły się dwa koncerty Filharmonii lwowskiej; pierwszym z nich kierował *dr. A. Sołtys*, dyrygentem drugiego był *Br. Wohlfstahl.*

Dr. A. Sołtys pięknie przypomniał 40-letnią rocznicę śmierci *A. Brucknera* wykonaniem jego IV symfonii, „romantycznej"; poza tym w programie koncertu pod dyrekcją A. Sołtysa znalazły się: efektowna w instrumentacji „Rapsodia hiszpańska" *M. Ravela* oraz „Epizod na maskaradzie" *M. Karłowicza*, odegrany jako wstęp do koncertu.

Pewna czasami jeszcze nierównomierność w brzmieniu orkiestry na pierwszym koncercie ustąpiła w znacznej mierze już na drugim, którym dyrygował dawno we Lwowie niewidziany *Br. Wohlfstahl.* Gorąco przyjmowano go za stylowo odtworzoną III symfonię *Beethovena,* za piękny „Karnawał rzymski" *H. Berlioza*, za dobrze dynamicznie opracowaną uwerturę do „Tannhäusera" *R. Wagnera.* Z polskich dzieł wykonał Wohlfstahl młodzieńczy

wprawdzie, lecz niemniej interesujący charakterystyczny utwór *L. Różyckiego:* „Stańczyk".

Soliści obu koncertów: *L. D. Callimachos,* po raz pierwszy występujący we Lwowie doskonałym odegraniem na flecie koncertu Mozarta i innych drobnych utworów oraz lwowianin *Br. Gimpel,* wykonaniem koncertu skrzypcowego Brahmsa, zdobyli sobie duży poklask publiczności.

Z koncertów solistów odbył się występ *I. Ungara,* zawsze we Lwowie z entuzjazmem przyjmowanego. Z programu obejmującego m. in. utwory Bacha, Mozarta (sonata c-moll, w dynamice nieco przejaskrawiona), Beethovena, najbardziej interesującymi w jego interpretacji były preludia *Chopina.*

W ramach koncertu, urządzonego pod protektoratem Ambasadora W. Brytanii i brytyjskiego komitetu dla współpracy z zagranicą w sali Pol. Tow. Muz. dali wieczór muzyki kameralnej *Thelma Reiss* (wiolonczela), i *John Hunt* (fortepian). T. Reiss wykazała dobre opanowanie instrumentu oraz piękny ton, który uwydatnił się zwłaszcza w solowej sonacie C-dur *J. S. Bacha* oraz w rzadko słyszanej sonacie g-moll *Chopina.* J. Hunt zainteresował próbą „niepatetycznego" odegrania sonaty *op. 13 Beethovena.*

Po dwuletniej przerwie bawił we Lwowie chór wiedeńskich chłopców-śpiewaków; wykonał on utwory kościelne wielogłosowe, Gallusa, Regera i in., różne pieśni oraz 1-aktową operę komiczną Fr. Schuberta: „Wojna domowa".

Trzeba nakoniec wspomnieć, że kilkakrotnie wykonano ostatnio we Lwowie fragmenty „Ślubów Jana Kazimierza" (c. II i III) *Miecz. Sołtysa* pod dyrekcją A. Sołtysa, m. in. w siódmą rocznicę śmierci kompozytora (audycja radiowa) oraz na akademii w 18 rocznicę oswobodzenia Lwowa. W wykonaniu brały udział chóry Pol. Tow. Muz., Lutnia-Macierz, Bard oraz orkiestra Filharmonii lwowskiej. Nie wątpimy, że usłyszymy jeszcze utwory chóralne także innych polskich kompozytorów.

W trzecim koncercie uczniowskim absolwentów Konserwatorium Pol. Tow. Muz. wystąpili uczniowie klas śpiewu Z. Kozłowskiej (E. Zarzycka, K. Menkerówna) oraz fortepianu ś. p. M. Sołtysowej (W. Mattauschówna) i H. Ottawowej (M. Szłapakówna).

*J. J. Dunicz.*

## WILNO

Początek tegorocznego sezonu obfitował w wydarzenia, które potwierdziły kruchość podstaw, na jakich opiera się organizacja wileńskiej muzyki symfonicznej. Z trudnością udało się zapobiec wyjazdowi kilku dobrych muzyków, bez których orkiestra symfoniczna nie mogłaby egzystować. Utraciliśmy w każdym razie wybitnego wiolonczelistę Alberta Katza oraz klarnecistę i dyrygenta Sylwestra Czosnowskiego. Wilno nie dysponuje dziś wiolonczelistą, ani też nie ma żadnych środków dla sprowadzenia kogoś. W lecie zmarło trzech altowiolistów, jeden zaś wyjechał do Warszawy. I w tym dziale walczy się z poważnym przesileniem. Skoro do tych faktów dodamy brak sali nadającej się dla koncertów symfonicznych zrozumiemy dopiero, w jak opłakanych warunkach znajduje się kultura muzyczna Wilna. Starania o poprawę tego stanu rzeczy nie dają rezultatów. W pierwszej linji do opieki nad sztuką i muzyką powołane jest miasto Zarząd Miejski — może to

jest paradoksalne, ale tak jest — zajmuje wręcz wrogie stanowisko wobec sztuki wileńskiej i nie poczuwa się do żadnego obowiązku opieki; na zmianę tego niepojętego stanowiska muszą wpłynąć władze wyższe w imię obrony interesów kultury polskiej.

Koncerty symfoniczne prowadzi w tym roku Klub Muzyczny; tak samo audycje szkolne organizowane w porozumieniu z Kuratorium i niestrudzoną p. Bronisławą Gawrońską, której za akcję muzyczną rozwijaną na terenie szkolnictwa należy się niejeden Krzyż Zasługi.

Klub Muzyczny w porozumieniu z Radą Wil. Zrzeszeń Artystycznych rozwija swoją działalność i poza granicami miasta. We wrześniu powstały z inicjatywy obydwu instytucyj Towarzystwa Muzyczne w Grodnie i Święcianach. W ciągu tegorocznej jesieni uruchomiono w Grodnie Instytut Muzyczny (pod dyr. p. Wyleżyńskiego), w Święcianach Szkołę Muzyczną (pod dyr. mgr. W. Rudzińskiego). Być może, że w przyszłym roku uda się zorganizować uczelnię w Nowogródku.

W ten sposób Klub łącznie z Radą prowadzą planową akcję rozbudowy podstawowych komórek muzycznych, bez czego nie można wogóle marzyć o jakiejkolwiek poprawie muzyki na wschodzie Polski.

Niestety, akcja natrafia na olbrzymie trudności. Przede wszystkim w doborze odpowiednio sprężystych i dzielnych ludzi, mogących prowadzić z entuzjazmem „robotę" w najbardziej zakazanej dziurze; drugim powodem trudności jest brak pieniędzy. Sztuka wymaga środków materialnych. Nie można zakładać szkół muzycznych bez fortepianów. Gdyby dla województwa wileńskiego zakupiono chociażby 50 fortepianów, byłoby to niemniej ważnym czynem patriotycznym jak kupienie 50 karabinów maszynowych. Ten bowiem, który z karabinu będzie strzelać musi przecież wiedzieć za co i o co walczy. Tą świadomość może mu dać wyłącznie i tylko kultura duchowa. Innym środkiem do duszy ludzkiej dostać się nie podobna.

Koncerty symfoniczne mieliśmy dotąd dwa. Na jednym z nich wystąpił zamorski gość, p. Jerzy Szpinalski, skrzypek bardzo zdolny, o miękim ciepłym tonie. Koncertami dyrygował p. Cz. Lewicki.

W Klubie b. interesujący wieczór klasycznych sonat dali obaj Szpinalscy, Stanisław i Jerzy. Z wybitnych sił zagranicznych słyszeliśmy znakomitego Thibaud (skrzypce), zadziwiającego Callimachosa (flet), doskonałego Claudio Arrau (fort.) i manierycznego Czerkasky'ego (fort.).

Niezwykle doniosła dla muzyki wileńskiej uchwała, zapadła w dniu 30.XI. na Walnym Zebraniu Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, w skład której wchodzą wszystkie towarzystwa artystyczne Wilna (architektów, literackie, muzyczne i plastyczne). Rada uchwaliła *jednogłośnie* wszcząć akcję za *upaństwowieniem Konserwatorium Muzycznego im. Karłowicza w Wilnie.* Uchwała ta świadczy o coraz bardziej manifestującym się zrozumieniu, że kultura duchowa potrzebuje opieki Państwa, szczególnie tu, na Wschodzie.

*Irma.*

## KATOWICE

Do najważniejszych bezsprzecznie wydarzeń muzycznych sezonu jesiennego w Katowicach zaliczyć należy konkurs instrumentów dętych drewnianych,

jaki się odbył w październiku z inicjatywy Towarzystwa Muzycznego a ściślej jego kierownika artystycznego, Faustyna Kulczyckiego, dyr. Śl. Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Zarówno poziom i przebieg konkursu jak i strona organizacyjna, wykazały — że impreza ta była posunięciem bardzo szczęśliwym i celowym, oraz że przeprowadzenie jej spoczywało w odpowiednich rękach.

Kandydatów do konkursu zgłosiło się przeszło czterdziestu, ze wszystkich stron Polski. Zostali oni podzieleni na dwie kategorie: cywilną i wojskową, i podział ten został utrzymany również przy klasyfikacji końcowej — za wyjątkiem jedynie nagrody I-szej (stypendium na wyjazd zagranicę), którą postanowiono przyznać najlepszemu bez względu na grupę. Po długotrwałych naradach sądu konkursowego (na dwóch posiedzeniach) przyznano ją panu Bartnikowskiemu, absolwentowi Konserwatorium warszawskiego (flet). Równą ilość punktów otrzymał pan Edward Jaworski, uczeń Śl. Konserwatorium w Katowicach (również flet), nieprzeciętnie utalentowany uczeń prof. Grzegorza Turkowskiego. W dalszych rogrywkach kategorii cywilnej — w grupie klarnetu pierwsze miejsce zajął pan Sylwester Czosnowski z Wilna (były wychowanek Konserwatorium katowickiego), w grupie obojów — pan Orzażewski Zygmunt z Warszawy, wreszcie w grupie fagotu — p. Wilczok Eugeniusz, słuchacz Śl. Konserwatorium Muzycznego w Katowicach (klasa prof. Pawła Müllera).

W kategorii wojskowej pierwsze miejsce w grupie fletu zdobył p. Biegała Zygfryd z 55 p.p., wychowanek Wojskowej Szkoły Muzycznej w Katowicach (klasa p .G. Turkowskiego). W grupie klarnetu — p. Michalak Wilhelm z Poznania, w grupie oboju — p. Więcek Paweł, słuchacz Śl. Konserwatorium w Katowicach (klasa prof. W. Smyka), w grupie fagotu — p. Korcz Franciszek z Poznania. Ponadto specjalną nagrodę, ad hoc ufundowaną przez P. W.-wojewodę Śląskiego p. Dr. Saloniego, przyznano bardzo obiecującemu młodocianemu (13-letniemu!) klarneciście z Wilna, Gaszewskiemu Kazimierzowi.

Wszyscy wyżej wymienieni laureaci konkursu stanowią już wysoką klasę artystyczną, o wyraźnie nieraz zarysowanych indywidualnościach. Zwracał uwagę liczny i zaszczytny udział w konkursie byłych oraz obecnych słuchaczy Śl. Konserwatorium w Katowicach, którzy bądź zdobyli szereg pierwszych miejsc (pp. Jaworski, Czosnowski, Wilczok, Biegała, Więcek), bądź stanowili bardzo groźnych rywali dla zwycięzców, jak np. pp. Wereszczyński (flet wojskowy), oraz Wojtuń (fagot wojskowy).

Nie może ulegać wątpliwości, że inicjatywa dyr. Kulczyckiego, organizatora tak szczęśliwie pomyślanego konkursu zasługuje na żywy poklask i uznanie. Podobno dyr. Kulczycki, zachęcony powodzeniem tej imprezy, projektuje w przyszłości szereg konkursów dla różnych instrumentów, jak np. smyczkowych, wiolonczeli, kontrabasu lub dętych (blachy). Wszystko przemawia za tym, że dadzą one niemniej wartościowe wyniki, jak powyższy konkurs inauguracyjny, a nie trzeba dodawać, jak cenną pozycję stanowić one będą, jako czynnik ożywczy w życiu muzycznym Śląska. Na podkreślenie zasługuje poparcie, jakiego konkursowi udzieliły władze centralne, oświatowe i wojskowe, delegując do Jury konkursu Dr. St. Lidzkiego-Śle-

dzińskiego wizytatora Wydziału Muzycznego M. W. R. i O. P., oraz kpt. Dorożyńskiego przedstawiciela Referatu Muzycznego M. S. Wojsk. — wyznaczając szereg nagród pieniężnych w wysokości ogólnej kilku tysięcy złotych. Przewodniczącym Jury został na zaproszenie Towarzystwa Muzycznego Rektor Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego p. Eugeniusz Morawski.

Z innych wydarzeń muzycznych zasługują na wyróżnienie dwa koncerty symfoniczne Towarzystwa Muzycznego, dyrygowane przez dyr. Kulczyckiego i prof. Dymmka, w których udział wzięli obok orkiestry symfonicznej Towarzystwa Muzycznego znani soliści: prof. Józef Cetner (skrzypce) i prof. St. Allinówna (fortepian). Odbył się również recital cenionego w Katowicach niewidomego pianisty węgierskiego Imre Ungara.

W najbliższej przyszłości odbędą się koncerty: Chopinowski Artura Rubinsteina, oraz III Symfoniczny Towarzystwa Muzycznego. Dyrekcja: Stefan Lidzki-Śledziński, solista: Stanisław Szpinalski (fortepian).

*Herbert Krzok.*

## TORUŃ

Działalność Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu rozszerza coraz bardziej swój zasięg, wciągając w orbitę swych prac i inne miasta Pomorza. Dotychczas utworzone zostały filie Towarzystwa w Świeciu i Chełmnie, a jak dowiadujemy się, utworzenie oddziałów w kilku innych miastach jest kwestią najbliższych tygodni. Organizacja ta mieć będzie niewątpliwie ogromny wpływ na życie kulturalne całego Pomorza, zapoznając i łącząc społeczeństwo coraz silniej ze światem wartości duchowych.

Praca ta idzie w parze z działalnością Pom. Tow. Muz. na terenie Torunia, i to w dwuch kierunkach: rozwoju Konserwatorium i organizacji ruchu koncertowego.

Konserwatorium Pom. Tow. Muz., najstarsza uczelnia muzyczna, doczekało się czasów prawdziwego swego rozkwitu. Wraz z wzrostem ilości uczni zwiększa się stale grono profesorów, wyłącznie o jednostki reprezentujące rzetelne wartości artystyczno-pedagogiczne.

Piętnastoletni okres istnienia Konserwatorium Pom. Tow. Muz., aczkolwiek miał swoje momenty silnej depresji, to jednak zaznaczył się dodatnio wpływem na rozwój zainteresowania publiczności toruńskiej dla muzyki. Zainteresowanie to wzrosło wraz zpodniesieniem się obecnie poziomu artystycznego imprez koncertowych. W bieżącym sezonie urządziło Pom. Tow. Muz. w ciągu miesięcy października i listopada trzy koncerty.

Pierwszym z nich był koncert w dn. 5 października z udziałem Eugenii Umińskiej — skrzypce, Ireny Kurpisz - Stefanowej i Stanisława Chojeckiego — fortepian. Koncert ten obfitował w nader ciekawe momenty. Umińska w szeregu solowych utworów zaprezentowała wysoką klasę gry skrzypcowej. Kurpisz-Stefanowa i Chojecki wykonali utwory na dwa fortepiany wykazując precyzję i czystość techniczną gry, oraz dobre poczucie stylu zarówno w zakresie muzyki klasycznej (Mozart — Sonata d-dur) jak i współczesnej (Debussy — Suita „En blanc et noir").

Drugim z kolei koncertem był w dn. 25 października występ śpiewaczki Stanisławy Korwin-Szymanowskiej oraz Kwartetu Drezdeńskiego. Wieczór

ten przyniósł licznie zebranej publiczności wiele artystycznych wzruszeń i pozostawił niezatarte wrażenie. Drezdeńczycy sięgnęli i do polskiej twórczości kameralnej, wykonywując kwartet smyczkowy op. 11 — Perkowskiego.

Trzeci koncert odbył się w dn. 9 listopada. Wykonawcami byli: śpiewaczka Aniela Szlemińska, oraz Trio Pom. Tow. Muz. (w składzie: Irena Kurpisz-Stefanowa — fortepian, Jerzy Stefan — skrzypce i Tadeusz Kowalski — wiolonczela) jako stały zespół kameralny P. T. M.

Niezależnie od publicznych koncertów, odbywają się sporadycznie audycje kameralne wyłącznie dla członków P. T. M., oraz zaproszonej publiczności. Pierwsza w bież. sezonie odbyła się w dn. 22 listopada w wyk. Haliny Wojciechowskiej (skrzypce) oraz Stanisława Chojeckiego (fortepian). Program wypełniła muzyka dawna.

Sympatycznym objawem jest zainteresowanie dla tych poczynań ze strony Rozgłośni Toruńskiej, której mikrofony widzimy nieomal na wszystkich imprezach Pom. Tow. Muz.

W grudniu przewidziany jest pierwszy występ orkiestry kameralnej Pom. Tow. Muz. pod dyr. prof. Konserwatorium Lucjana Guttry.

Powstała przy Pomorskim Tow. Muz. komisja poranków muzycznych dla młodzieży szkolnej ustaliła całoroczny plan pracy w tym zakresie. Postanowiono zorganizować w bież. roku szkolnym 6 audycyj według programu podanego przez Min. W .R. i O. P. Dotychczas odbyły się dwie. Pierwsza w wyk. E. Umińskiej i I. Kurpisz-Stefanowej (w październiku) druga — Aneli Szlemińskiej oraz Tria Pom. Tow. Muz. (w listopadzie). Zaznaczyć należy, że każdej z tych audycyj wysłuchiwało ok. 1600 młodzieży szkół średnich.

Szybki rozwój życia muzycznego w Toruniu niewątpliwie pobudzi i sąsiednie większe miasta do intensywniejszej pracy i silniejszego rozmachu w zakresie propagandy sztuki muzycznej.

*Cantus.*

## BYDGOSZCZ

Bieżący sezon muzyczny naszego miasta zaznaczył się wyraźną poprawą poziomu imprez koncertowych; chociaż po dawnemu nie odbywa się tych imprez wiele (zdolność konsumpcyjna naszej publiczności jest ciągle jeszcze nie wielka) to jednak koncerty, które miały miejsce na przestrzeni ostatnich tygodni wykazały poziom, jakiego wstydzić się nie potrzeba. Poprawa ta jest niewątpliwie jednym z najpoważniejszych osiągnięć, jakie życie kulturalne naszego miasta może zapisać na swoje dobro; nie może bowiem ulegać wątpliwości, że dla dobra kultury muzycznej większą wartość ma jeden koncert o poziomie dobrym, niż kilka w wykonaniu dyletanckim. Wobec powszechnego w Polsce rozpanoszenia szkodliwego dyletantyzmu (głównie na prowincji) zaznaczająca się w Bydgoszczy sanacja muzycznego życia nabiera znaczenia specjalnego.

Z pośród odbytych w okresie sprawozdawczym koncertów na plan pierwszy wysuwają się dwa wieczory muzyki kwartetowej, na których wystąpiły: Polski Kwartet smyczkowy z Poznania i Kwartet Drezdeński. Bezpo-

średnie niemal następstwo tych dwóch koncertów pozwoliło przy porównawczej ocenie wysnuć dla kwartetu poznańskiego wnioski najbardziej pochlebne.

Imponujący jest poziom artystyczny, do jakiego dziś doszedł ten zespół; imponujący i zarazem krzepiący. Jest on wymownym dowodem, do jak wartościowych wyników dojść można przy wytrwałej, świadomej celu pracy, nawet w warunkach najmniej tej pracy sprzyjających. (długo nam chyba jeszcze trzeba będzie czekać, nim praca w kwartecie stanie się dla artystów źródłem dochodu!). Jeżeli w wielu dziedzinach muzycznego życia mieliśmy i mamy do odrobienia liczne zaległości, to w dziedzinie muzyki zespołowej zaległości tych jest chyba najwięcej. Mało bardzo mamy dobrych utworów kameralnych, które moglibyśmy przeciwstawić arcydziełom obcym; również i najmłodsza nasza generacja kompozytorska nie wiele objawia dla tego terenu zainteresowania. Sądzę, że główna tego stanu rzeczy przyczyna leżała w tym właśnie, że nie było w Polsce stałych, dobrych zespołów kameralnych, które by utwory te wykonywały. Z chwilą, gdy za przykładem Poznania pójdą także inne większe ośrodki muzyczne Polski, zwiększy się niechybnie wśród naszych kompozytorów zainteresowanie dla muzyki kameralnej.

W wykonaniu Poznańczyków (Zdz. Jahnke, Wł. Witkowski, T. Szulc, D. Danczowski) słyszeliśmy kwartety: Żeleńskiego (A), Schumanna (A) i Haydna (g). Najwięcej zainteresowania wzbudził kwartet Żeleńskiego, utwór, któremu należy się w naszej ubogiej literaturze kameralnej wysoka lokata. Kompozycję tę cechuje charakterystyczna dla stylu Żeleńskiego solidność faktury i przejrzystość formy, przy tym właściwości techniczne i kolorystyczne instrumentów wykorzystane tu są ze znawstwem i wyczuciem, jakiego się niemal trudno było po Żeleńskim spodziewać. Wykonanie całego programu miało cechy głębokiego artyzmu, świadczącego najpochlebniej o osiągniętym przez wykonawców poziomie zespołowej techniki.

Kwartet Drezdeński przeszedłszy szczęśliwie przez okres dość znacznego przesilenia (rok ubiegły), znalazł się obecnie znów na poziomie dawnej świetności. W sposób prawdziwie mistrzowski wykonał zespół kwartety Beethovena (A. N. 5), Debussyego (g) i Schuberta (d) budząc wśród licznie zgromadzonej publiczności entuzjazm i szczery podziw.

Jedyny koncert „Ormuzu" odbył się z udziałem Anieli Szlemińskiej i pianisty bydgoskiego Edmunda Röslera. Szlemińska, której kunszt wokalny ceniony jest na naszym gruncie wysoko, sprawiła zawód doborem programu, ułożonego jednak trochę za prowincjonalnie. Chętnie słuchaliśmy pieśni Schuberta i Schumanna, z zainteresowaniem poznawaliśmy dorobek pieśniarski młodych polskich kompozytorów (choć były to utwory w wartości bardzo nierównej), nie wiedzieliśmy jednak, jak się ustosunkować do zwykłej, operetkowej piosenki Genée'a, śpiewanej przez artystkę. Nie mniej jednak (dobrze śpiewać można także i złe pieśni) był i ten występ Szlemińskiej pokazem prawdziwie wielkiej techniki wokalnej, popartej szczerą i głęboką kulturą muzyczną. Te wartości pozwoliły zapomnieć o usterkach programowych.

Partnerem Szlemińskiej (akompaniatorem i solistą) był Edmund Rösler, popularny na Pomorzu pianista, profesor Miejsk. Konserw. Muz. w Bydgosz-

czy. Artysta wykonał program romantyczny, złożony z utworów Schuberta, Schumanna (Etiudy symfoniczne), Liszta i in.

Z recitalem fortepianowym wystąpił młody pianista niemiecki, laureat ostatniego konkursu szopenowskiego, Józef Wagner. Wykonanie obfitego programu (m. in. Schumanna Fantazja C, Beethovena Sonata E, op. 109) nie wypadła we wszystkich punktach jednakowo interesująco. Szczególnie sonata Beethovena nie miała w ujęciu artysty zdecydowanego profilu; indywidualności Wagnera odpowiadają raczej formy drobne (Scarlatti, Mendelssohn), w których artysta popisać się może bogactwem czystej techniki palcowej (najpoważniejszy atut Wagnera), lecz które nie stawiają wielkich żądań natury interpretacyjnej, ani nie wymagają potęgi uderzenia, której mimo nadarzających się sposobności artysta nie pokazał. Mimo tych usterek Wagner pozostawił jednak wrażenie raczej dodatnie.

O audycji kameralnej Bydg. Konserw. Muz. pisać nie mogę, gdyż nie byłem na niej obecny.

W salce Miejsk. Konserw. Muz. odbył się pierwszy w bież. roku szk. wieczór muzyki kameralnej w wykonaniu nauczycieli Konserwatorium, z programem: Tria smyczkowe Beethoevna i Dvoraka.

Wznowienie tych popularnych w Bydgoszczy audycyj (za wstęp nie pobiera się opłaty) przywitane zostało przez bydgoskich miłośników muzyki komnatowej z żywym zadowoleniem.

*Alfons Rösler.*

---

## Z ORMUZU

*Wyniki działalności w I-ym półroczu obecnego sezonu koncertowego ilustrują następujące cyfry:*

na prowincji w 53 miastach odbyło się 120 audycji i 60 koncertów,

w stolicy, w 47 szkołach: 124 audycji i 6 koncertów w sali Konserwatorium.

Ogółem więc — 310 produkcji w wykonaniu których wzięło udział 66 artystów.

Porównanie z rokiem ubiegłym wykazuje wzrost frekwencji, zwiększenie dochodów, coraz lepszą organizację koncertów i audycji przez współdziałające z ORMUZ'em instytucje i szkoły, postęp w umuzykalnieniu.

### *Muzyka kameralna na audycjach i koncertach Ormuzu*

Program audycji szkolnej „Klasycy wiedeńscy" był wykonany przez zespoły:

„Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia" (Włodarski, Skowroński, Trzonek, Halber) — audycje w Warszawie.

Trio fortepianowe (Rabczyński, Kowalska, Nadgryzowski) — audycje w południowej Lubelszczyźnie.

Trio fortepianowe (Herman, Kowalski, Blauth) — audycje w północnej Lubelszczyźnie.

W koncercie w Toruniu wziął udział zespół kameralny „Trio fortepianowe Pom. Tow. Muz." (Stefan, Kowalski, Stefanowa).

Na koncertach w Warszawie występowały zespoły:

Zespół kameralny dawnej muzyki (Ochlewski, Szaleski, Wysocka-Ochlewska); Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia; Trio (Wojakowski, Szaleski, Prokopowicz); Orkiestra Kameralna pod dyrekcją Cz. Lewickiego, M. Mierzejewskiego, O. Straszyńskiego.

*Koncerty w Sali Konserwatorium w Warszawie.*

W listopadzie i grudniu odbyły się cztery dalsze koncerty, na których były wykonane między innymi:

Geminiani: Concerto grosso g; Telemann: Koncert obojowy f (Śnieckowski); Pergolese: Trio-Sonata; Couperin i Muffat: Utwory organowe (Rutkowski); Haydn: Koncert skrzypcowy C (Jarzębski); Mozart: Pieśni (Zwidrynówna); Beethoven: Sonata Nr. 10 (Woytowicz); Schumann: Frauenliebe und Leben, Mahler: Kindertotenlieder, Strawiński: Faun i pastuszka (Strokowska — Faryaszewska); Rabaud: Suita angielska; Ekier: Suita góralska; Szałowski: Sonatina na klarnet i fortepian (Kurkiewicz i Lefeld).

*Wrażenia z audycji szkolnej Ormuzu*

uczniów I klasy gimnazjalnej w jednym z miast na prowincji:

„Z bijącym sercem oczekiwałem wejścia na scenę artystki i w tej chwili ukazała się w całej swojej osobie".

„Najwięcej głosów było na „Serenadę" Schuberta. Utwór ten zachwycał wszystkich. W czasie wykonania jego panowała bezwzględna cisza, a nawet ci najwięksi krętalscy siedzieli spokojnie wpatrzeni w śpiewaczkę. Mnie najlepiej podobała się „Etiuda" i „preludium" Szopena. Chciałbym słuchać długo, bardzo długo, kiedy wracając do domu brzmiała mi w uszach ta piękna melodia. Cieszę się, że jej kompozytorem jest Polak".

„Pani Szlemińska i pan profesor Lewiecki stali (według mnie) na wysokości zadania i oddali z siebie wszystek wysiłek aby pokazać nam młodzieży prawdziwe wykonanie czy to piosenek, czy to utworów fortepianowych".

„Zapamiętałem nawet poszczególne tony piosenek, i idąc do domu nuciłem je sobie pocichu".

„Koncert ten podobał mi się dlatego, że muzyka tak dobrze łączyła się ze sobą. Muzyka nikła w śpiewie, a śpiew w muzyce, gdyż to tak ze sobą harmonizowało. Piosenki wszystkie mi się podobały, dlatego że były odśpiewane z uczuciem i przedstawione bardzo obrazowo. Także utwory fortepianowe zasługują na uwagę. Podobały mi się dlatego, że i w muzyce można wyczuć radość czy smutek lub tęsknotę, zwłaszcza utwory Szopena i w nich można się tego dosłuchać. Z tego koncertu odniosłem wielkie wrażenie, bowiem było w nim tyle piękna, że niepotrzeba nawet słów".

---

# KRONIKA

## POLSKA

### Katowice i Ziemia Śląska

Przy *śląskim Konserwatorium Muzycznym* istnieje jedyna w Polsce *wojskowa szkoła muzyczna*, którą kieruje dyr. *Faustyn Kulczycki.* Szkoła prowadzona jest systemem internatowym i ma na celu przygotowanie przyszłych kapelmistrzów i instrumentalistów wojskowych.

*

Zarząd *Stowrzyszenia Śpiewaków Śląskich* rozesłał do kierownictw poszczególnych chórów ankietę, celem zorientowania się czy i które zespoły przygotowane są do występów przed mikrofonem radiowym. Na kilkadziesiąt wysłanych kwestionariuszy odpowiedziało w przeciągu 48 godzin około 20 chórów, dysponujących gotowym i przeważnie interesującym materiałem do jednej lub kilku audycyj. Poszczególne zgłoszenia proponują audycje poświęcone pieśni ludowej, żołnierskiej, górniczej, regionalnej i muzyce oratoryjnej.

### Kraków.

*Stowarzyszenie Młodych Muzyków* zapowiada w tegorocznym sezonie koncertowym szereg audycyj, w których uwzględniane będą przede wszystkim utwory kompozytorów współczesnych, a głównie — młodych kompozytorów polskich.

*

2-go listopada b. r. w kościele św. Pawła odbyło się pierwsze wykonanie „*Requiem*" na chór męski *Bolesława Wallek - Walewskiego.* Jednocześnie utwór ten ukazał się w druku.

### Lwów.

Lwów otrzymał cenny dar w postaci pamiątek i dzieł sztuki odnoszących się do osoby i twórczości *Fryderyka Chopina.* Zbiór obejmuje około 700 pozycji i składa się z rękopisów Chopina, wydawnictw muzycznych, portretów, obrazów, rzeźb, medalionów, medali, sztychów, fotografii i t. p oraz z biblioteki dotyczącej Chopina, w języku polskim, francuskim, niemieckim i angielskim. Zbiór ten w ciągu wielu lat gromadziła p. *Kornelia Parnasowa,* uczenica ś. p. Karola Mikulego. Pragnąc zabezpieczyć zbiór jeszcze za swego życia, oddaje go w całości na własność gminie swego rodzinnego miasta z tym, by umieszczony został w Muzeum Narodowym we Lwowie jako odrębna całość.

*

*Szkoła muzyczna im. Chopina* we Lwowie otrzymała od Min. W. R. i O. P. pełne prawa publiczne.

*

Zwłoki ś. p. *Stanisława Niewiadomskiego* spoczywają na cmentarzu łyczakowskim we Lwowie w grobie tymczasowym; zostaną one przeniesione na t. zw. pole zasłużonych, gdzie będzie wzniesiony nagrobek. Na ten cel urządzane będą koncerty we wszystkich środowiskach muzycznych Polski.

*

9-go listopada b. r. rozgłośnia lwowska nadała na całą Polskę oratorium *M. Sołtysa „Śluby Jana Kazimierza"* (cz. II i III) w wykonaniu chóru Pol. Tow. Muz. Lutni - Macierzy, Barda oraz orkiestry Filharmonii lwowskiej pod dyr. A. Sołtysa.

Poznań.

Odbyło się tu pierwsze wykonanie poematu symfonicznego *„Śmierć Ellenai" Feliksa Nowowiejskiego.* Dyrygował kompozytor.

*

W dniu 27.XI. odbył się pierwszy w Polsce koncert słynnego *Ratyzbońskiego Chóru Katedralnego.* Chór ten, założony za czasów Karola Wielkiego składa się z 40-tu chłopców i 20-u mężczyzn (księży). Chór dał w Polsce jeszcze jeden koncert w Krakowie.

Sosnowiec.

*P. Karol Guzikowski z Dąbrowy Górniczej* został wyróżniony przez Akademię Górniczą w Krakowie za skomponowanie trzech pieśni górniczych, do których swego czasu tekst napisał red. Konstanty Ćwierk z Sosnowca. Trzy wyróżnione prace zostały przez komitet konkursowy zakupione (por. „Konkursy i nagrody").

Warszawa.

*Instytut Teatrów Ludowych* informuje, że w lokalu instytutu (Warszawa, Mikołaja Reja 9) czynna jest pracownia naukowa; w bibliotece instytutu znajdują się bogate zbiory m in. materiały dotyczące obrzędowości ludowej. Korzystać z biblioteki można bezpłatnie .

*

*Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej* zapowiada w tym sezonie szereg audycyj kameralnych w sali im. Karłowicza. Inauguracyjna audycja odbyła się dnia 21 października. Na następnych audycjach wykonane będą m. in. następujące utwory polskie i obce: *J. Absil:* kwartet smyczkowy, *B. Britten:* kwartet na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, *B. Bartok:* V-y kwartet smyczkowy, *J. Bentzon:* trio na flet, saksofon i kontrabas, *J. Ekier:* kwartet smyczkowy, *V. Kapral:* „Uspavanky" na sopran i zespół kameralny, *S. Kisielewski:* wariacje na fortepian, *W. Lutosławski:* sonata fortepianowa, *R. Palester:* kwartet smyczkowy i sonatina na 3 klarnety, *A. Panufnik:* trio fortepianowe, *W. Rudziński:* trio na flet, obój i fortepian, *K. Szymanowski:* etiudy op. 33, *B. Woytowicz:* trio na flet, klarnet i fagot.

*

Na koncercie orkiestry symfonicznej *Polskiego Radia* w dniu 17. XI. w sali kina „Roma" wykonano po raz pierwszy w Warszawie *„Harnasie" K. Szymanowskiego* w całości (z udziałem chóru Polskiego Radia).

*

W wydziale muzycznym *Ministerstwa W. R. i O. P.* zaszła zmiana personalna. P. kpt. *Bolesław Sidorowicz* mianowany został szefem *wydziału orkiestr wojskowych* w Ministerstwie S. Wojsk., a dotychczasowe funkcje jego objął p. mgr. *Golachowski.*

Wilno.

Dnia 25 października w kościele po Trynitarskim Pana Jezusa na Antokolu odbył się wielki *koncert religijny.* Udział w koncercie wzięli pp.: Bojakowski, Leśniewski, Jakowicz (organy), p. Hendryczkówna (śpiew) oraz chór kościelny. Prelekcję wygłosił ks. kapelan Śledziewski.

*

Dnia 25. X. w auli Uniwersytetu odbył się t. zw. *„wieczór faustowski"* ku czci Goethego. W części muzycznej udział wzięli: chór *„Hasło"* pod dyr. prof. Żebrowskiego oraz orkiestra P. W. W. pod dyr. R. Hermana.

*

W bieżącym sezonie muzycznym występowali m. in. następujący przy-

jezdni artyści: flecista *Callimahos, Henryk Sztompka*, skrzypaczka amerykańska *L. Flood.* Prócz tego koncertował chór chłopców wiedenskich, oraz artyści opery warszawskiej, którzy wystąpili gościnnie z *„Eugeniuszem Oneginem" Czajkowskiego* (2 przedstawienia) pod dyr. *W. Bierdiajewa.*

W o ł y ń.

*Kuratorium szkolne w Równem* zebrało już na wałkach fonograficznych ponad 300 pieśni obrzędowych z rejonu wołyńskiego. Obecnie zaczyna się nowa zbiórka.

K o n k u r s y i n a g r o d y m u z y c z n e.

W Katowicach odbył się w październiku pierwszy w Polsce ***konkurs gry na instrumentach dętych*** urządzony staraniem tamtejszego Towarzystwa Muzycznego. W skład jury wchodzili: dr. Stefan Lidzki-Śledziński, rektor Eugeniusz Morawski, przedstawiciel M. S. Wojsk. kpt. Dorożyński, dyrektor Śląskiego Konserwatorium F. Kulczycki, oraz pp. Miller, Smyk i Turkowski. Pierwszą nagrodę Min. Oświaty w postaci stypendium na studia zagranicą otrzymał absolwent Konserwatorium Warszawskiego p. *Bartnikowski* (flet). Poza tym nagrody otrzymali: w grupie wojskowych (nagrody M. S. Wojsk.) pp. *Biegula* (flet), *Michalak* (klarnet), *Więcek* (obój), *Korsz (fagot).* Nagrody Min. W. R. i O P. dla instrumentalistów cywilnych pp. *Juworski* (flet), *Czosnowski* (klarnet), *Orzażewski* (obój), *Wilczok* (fagot) .Specjalną nagrodę Tow. Muz. otrzymał 13-o letni klarnecista *Kazimierz Gaszewski* z Wilna. W przyszłym roku Towarzystwo Muzyczne ma zamiar zorganizować ***konkurs gry na instrumentach dętych blaszanych.***

*

Kuratorium finansowe *Akadem. Górniczej* w Krakowie ogłosiło swego czasu *Konkurs na pieśni górnicze i hutnicze*, które mogły by wyrugować używane dziś pieśni obce. Jury działu muzycznego tego konkursu było następujące: przewodniczący K. H. Rostworowski (przewodniczący całości sądu) sekretarz prof. dr. W. Goetel; członkowie: dyr. M. Piotrowski, prof. dr. Z. Jachimecki, dr. A. Jendl, prof. B. Wallek-Walewski, prof. S. Bursa, prof. A. Rieger, prof. J. Życzkowski. Jury przyznało nagrody po 250 zł. pp.: *Romanowi Padlewskiemu* (Poznań), *Krzysztofowi Borzędowskiemu* (Kraków) i *Stanisławowi Kwuśnikowi* (Poznań). Poza tym zakupiono utwory 15-tu autorów z całej Polski. Pozostałe teksty muzyczne są do odebrania do końca 1936 r.

*

*Polskie Radio* ogłosiło swego czasu konkurs na zbieranie nieznanych i nienotowanych *melodii ludowych.* Nadesłano na konkurs materiał obejmujący 2600 melodii. Oficjalne ogłoszenie wyników konkursu przez radio odbyło się dn. 22 października.

*

Nagrodę muzyczną m. st. Warszawy otrzymał w r. b. *Adam Wieniawski.* Skład jury był następujący: prezydent m. Warszawy S. Starzyński (przewodniczący), dr. S. Śledziński, prof. W. Maliszewski, rektor E. Morawski, K. Stromenger ,prof. T. Czerniawski i radna Gliszczyńska.

P o l s k a m u z y k a i p o l s c y w y k o n a w c y z a g r a n i c ą.

*Ewa Bandrowska-Turska w* dniach 28 września i 2 października r. b. wystąpiła w *operze stokholmskiej* w *„Trawiacie".* Występy znakomitej śpiewaczki spotkały się z entuzjastycz-

nym przyjęciem publiczności i prasy szwedzkiej.

*

*Ignacy Paderewski* opuścił Londyn, gdzie brał udział w nagrywaniu filmu „*Sonata księżycowa*". Paderewski odegra w tym filmie 1-ą część sonaty Beethovena op. 27 Nr. 2, poloneza Chopina, Impromptu Schuberta oraz 2-gą rapsodię węgierską Liszta. Opuszczając Anglię Paderewski udzielił wywiadu jednemu z pism angielskich. W wywiadzie tym słynny pianista dał coś w rodzaju hipotetycznej wizji przyszłości muzyki, a właściwie techniki muzycznej. Paderewski uważa, że w przyszłości rozwój techniki maszynowej oraz wyzyskanie zjawiska drgania fal elektro - magnetycznych doprowadzą do zupełnego przewrotu w dziedzinie muzyki. „Kto wie, czy w roku 2000 nie napisze jakiś wielki kompozytor pierwszej symfonii muzyki maszynowej i to nie na papierze nutowym, lecz rylcem stalowym na płycie woskowej, a może na maszynie do pisania, podczas gdy specjalny aparat odtworzy ją następnie automatycznie. W przyszłości nie skrzypce ani fortepian, lecz rylec będzie tym instrumentem, który wyśle w eter fale muzyczne, wysyłane dziś za pośrednictwem gramofonu do uszu słuchaczy. Ta muzyka maszynowa nie będzie jednak niczym innym, jak tylko uzupełnieniem prawdziwej, żywej i świeżej muzyki. Duch ludzki nigdy nie zostanie zabity przez martwą maszynę, a duch twórczy będzie górował nad wszelkimi narzędziami technicznymi, wlewając w dźwięki tęsknotę za czymś wyższym" (cyt. z „*Orkiestry*").

*

Generalny komisarz rządu polskiego na międzynarodowej *wystawie paryskiej* w 1937 r. prof. dr. Lech Niemojewski uzyskał zgodę *Paderewskiego* na objęcie przewodnictwa komitetu muzycznego, mającego na celu zorganizowanie polskich koncertów w ramach przyszłorocznego festivalu paryskiego, który zgromadzi nad Sekwaną najznakomitszych solistów i najwybitniejsze zespoły muzyczne i artystyczne świata.

*

W Niemczech wydane zostały w ramach wydawnictwa „*Eine kleine Nachtmusik*" drobne utwory wiolonczelowe *Feliksa Nowowiejskiego*.

*

15-go listopada w berlińskiej operze państwowej odbyła się premiera „*Halki*" *Moniuszki*. Było to drugie po Hamburgu wystawienie „Halki" w Niemczech. Inscenizował operę Strohm, intendent opery hamburskiej. Premiera odbyła się przy przepełnionej sali w obecności ambasadora Rzeczypospolitej w Berlinie Lipskiego. Arcydzieło Moniuszki wystawione było wzorowo i spotkało się z b. gorącym przyjęciem publiczności. Szczególny entuzjazm wzbudził mazur, oraz tańce góralskie, kilkakrotnie przez doskonały balet bisowane. Głosy prasy po premierze były również nader przychylne.

*

Niedawna bytność *poznańskiego chóru katedralnego* we *Frankfurcie n. M.* utorowała drogę artystom polskim. Obecnie koncertowali tam skrzypaczka *p. Umińska* i pianista *Z. Dygat*, wykonywując dzieła *Chopina, Szymanowskiego, Ravela i Debussego* z dużym powodzeniem.

*

Z inicjatywy *Archives Internationales de la Danse* zostanie zorganizowana w r. 1937 w Paryżu wystawa tańców ludowych, na którą zaproszono i Polskę. Zebraniem eksponatów dla se-

kcji polskiej zajmie się *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.*

*

*W Domu Polskim w Berlinie* odbył się jubileusz 40-ej rocznicy założenia *Tow. Śpiewaków Polskich „Harmonia"*. Podczas uroczystości chór męski „Harmonia" odśpiewał szereg pieśni kompozytorów polskich. Przemówienie okolicznościowe wygłosił red. Tabernacki.

*

*Jan Kiepura* śpiewał 11 grudnia w wielkiej sali *Palais de beaux arts w Brukselli.* Był to jego pierwszy występ na terenie Belgii.

*

*Chór polski* w *Berlinie „Echo"* obchodził uroczyście 30-lecie swego istnienia.

*

Baryton polski *Jerzy Garda* zaangażowany został przez słynną scenę operową *„La Scala" w Mediolanie.* Będzie to pierwszy występ polskiego barytona w „La Scali".

*

*W Winnipeg (Kanada)* powstało polskie *Koło Muzyczne,* które zorganizuje szereg koncertów polskich w tamtejszym radio.

## ANGLIA

W roku 1938 odbędzie się w *Anglii* narodowy konkurs śpiewaczy.

*

Zmarł w *Londynie* w wieku lat 72 prof. *Charles Sandorf Terry,* historyk muzyki i znawca oraz propagator twórczości Bacha.

*

*Ryszard Strauss,* który wraz z zespołem opery drezdeńskiej bawił w *Londynie,* otrzymał najwyższe angielskie odznaczenie muzyczne: złoty medal *„Royal Philharmonic Society"* („Królewskiego Towarzystwa Muzycznego")

*

Londyńska orkiestra filharmoniczna pod dyrekcją sir *Tomasza Beechama* rozpoczęła dłuższe turneé po *Niemczech* koncertem w Berlinie dnia 13-go listopada.

*

*Albert Coates,* wybitny kompozytor angielski, dyrektor opery w Covent Garden napisał operę osnutą na tle nieśmiertelnego arcydzieła *Dickensa „Klub Pickwicka".*

*

*Toscanini* w najbliższym sezonie letnim dyrygować będzie orkiestrą filharmoniczną w *Londynie*

## AUSTRIA

*Artur Toscanini* po swym występie w operze salzburskiej, gdzie z ogromnym powodzeniem dyrygował Fidelia Beethovena, zapowiedział ufundowanie nowego gmachu koncertowego w *Salzburgu,* w którym odbywać się będą słynne festivale. Na cel ten Toscanini przeznacza dochód ze swego turneé po Ameryce, które ma zamiar urządzić. Inicjatywę jego poparła słynna śpiewaczka *Lotta Lehmann,* która przeznacza na ten cel dochód z szeregu specjalnie urządzonych recitali.

*

*W Wiedniu* powstało *towarzystwo* imienia *Jana Straussa,* które postawiło sobie za cel kultywowanie i rozpowszechnianie słynnych jego walców oraz wogóle tanecznej i operetkowej muzyki wiedeńskiej.

*

Po ustąpieniu z opery wiedeńskiej słynnego *Feliksa Weingartnera* stanowisko dyrektora artystycznego i ad-

ministracyjnego powierzone zostało *dr. Erwinowi Kerberowi,* organizatorowi festivali salzburskich. Nowy dyrektor zaprosił do współpracy *Bruno Waltera* oraz szereg niemieckich sił operowych.

*

Austriacki związek przyjaciół natury zwrócił się do swych członków z apelem, aby zebrali oni sumę 20.000 szylingów, przeznaczoną na konserwację domku, w którym przez 20 lat zamieszkiwał *Haydn* w miejscowości *Eisenstadt* koło zamku *Esterhazy.*

## ARGENTYNA

*W Buenos Aires* powstało argentyńskie towarzystwo miłośników twórczości *Ryszarda Wagnera.* Opery Wagnera cieszą się w Argentynie kolosalnym powodzeniem.

## BELGIA

*W Brukselli* stworzono *narodową* belgijską *orkiestrę symfoniczną.*

## BRAZYLIA

Brazylijskie stowarzyszenie artystyczne *„Pro Arte"* urządziło pierwszy wieczór ludowej pieśni niemieckiej. Przy okazji pismo „Die Musik Woche" informuje, że w *Brazylii* istnieje kilkaset chórów niemieckich.

## CZECHOSŁOWACJA

*Czeska Filharmonia* zapowiedziała 10 abonamentowych koncertów symfonicznych (od 14.X.1936 do 31.III.37) ogłaszając jednocześnie szczegółowy program tych koncertów. M. in. wykonane będą następujące utwory: *„Serenada na małą orkiestrę" B. Martinu, „Koncert" na saksofon Iberta, „Rapsodia Flamandzka" Roussela* etc. Dyrygenci: *Tallich, Kleiber, R. Kubelik, Sejna, Ancerl.*

*

*Praski kwintet dęty* ogłasza cztery koncerty abonamentowe. M. in. wykonane będą: *„Sekstet fortepianowy" B. Martinu, „Duet"* na klarnet i fagot *Poulanca „Scherzo"* na cztery fagoty *Prokoffiewa.*

*

*Czeskie Tow. Kameralne „Pritomnost"* zapowiada 5 koncertów abonamentowych z ustalonym z góry programem. W ramach tych koncertów wykonane będą m. in. utwory *Bartoka* (V-ty koncert), *Hindemitha* i *Milhauda.*

*

W repertuarze teatrów operowych w *Pradze* znajdą się w tym sezonie *„Nowa ziemia" Aloisa Háby* i *„Jakobsfahrt" Fidelia Finke.*

## FRANCJA

*W Paryżu* zmarła po dłuższej chorobie słynna śpiewaczka *Felia Litvinne.* Wsławiła się ona głównie jako interpretatorka oper Wagnera i Glucka.

*

*Artur Honegger* w czasie wykacyj ukończył *operę,* której pierwsze wykonanie odbędzie się w *Monte Carlo.*

*

*W konserwatorium paryskim* zainstalowano aparat, utrwalający na płytach produkcje uczniów celem kontrolowania i poprawiania technicznych i interpretacyjnych szczegółów wykonania.

*

Francuski film dźwiękowy p. t. *„Opieka nad dziećmi",* którego ilustrację muzyczną stanowi słynny cykl *Debussego „Children's Corner"* w wykonaniu *Alfreda Cortot* — został nagrodzony na międzynarodowej wystawie sztuki filmowej w Wenecji.

*

W bibliotece *konserwatorium paryskiego* odnaleziono rękopis partytury II-ej symfonii (b-dur) *Mozarta*, jednego z najwcześniejszych jego dzieł, które przez długi czas uchodziło za zaginione.

*

Francuska wytwórnia filmowa „*Pacific*" przygotowuje dwa filmy muzyczne: jeden osnuty na tle życia *Beethovena*, drugi — na treści „*Tristana i Izoldy*" *Wagnera*.

*

*Marta Eggerth* popularna artystka filmowa (małżonka *Jana Kiepury)* wystąpi w tym sezonie na scenie paryskiej *Opery Komicznej* w „Rigoletto", „Cyruliku Sewilskim" i „Cyganerii".

*

*W Paryżu* zmarł w wieku lat 63 znany organista *Alfons Mustel;* był on zarazem konstruktorem instrumentów, wynalazł kilka typów organów salonowych oraz udoskonalił celestę.

*

Począwszy od 19-go października r. b. rozgłośnia *Paris PTT* nadaje w każdy poniedziałek między godz. 20 a 20.30 audycje poświęcone utworom kompozytorów współczesnych. Pierwszy program poświęcony był twórczości niedawno tragicznie zmarłego *P O. Ferroud.*

## HOLANDIA

Słynny kapelmistrz holenderski *Wilhelm Mengelberg* zaproszony został na szereg koncertów do *Niemiec.*

*

W związku z rocznicą listowską symfoniczna orkiestra w Amsterdamie pod dyrekcją *Wilhelma Mengelberga* nagrała na płytach Odeon poemat symfoniczny *Lista* „*Preludia*".

## HISZPANIA

Sławny kompozytor hiszpański *Manuel de Falla*, który spędzając lato na wyspach Bolearskich, był świadkiem wydarzeń wojny domowej, po powrocie do rodzinnej Grenady popadł w ciężką depresję nerwową i czasowo umieszczony został w domu zdrowia.

## ITALIA

Dla uczczenia pamięci zmarłego niedawno czołowego kompozytora włoskiego *Respighiego*, stworzono we Włoszech fundusz jego imienia; celem tego funduszu będzie popieranie młodych, debiutujących muzyków.

*

Misterium „*Męczeństwo św. Sebastiana*" *Gabriela d'Annunzio* z muzyką *Debussego* wykonane zostało w amfiteatrze rzymskim w Pompei w 25-ą rocznicę pierwszego wykonania w teatrze du Châtelet w Paryżu.

*

*Opera w Rzymie* otworzyła sezon dnia 8 grudnia premierą „*Nero*" *Mascagniego* pod dyrekcją kompozytora.

*

Zakończony został w *Wenecji Międzynarodowy V-ty Festival Muzyczny*, na którym odegrano utwory współczesnych kompozytorów dotychczas niewykonywane. W programie ostatniego koncertu znajdowały się utwory *Hindemitha, Honeggera* i *Caselli.*

*

*Alfred Casella* pisze operę *Coriolan.*

*

*W Neapolu* staraniem tamtejszego konserwatorium muzycznego otwarta została *wystawa rękopisów* włoskich kompozytorów operowych od czasów

najdawniejszych. Znajdują się tam m. i. partytury *Aleksandra Scarlattiego, Pergolesego, Cimarosy* etc.

*

W bieżącym sezonie wykonane zostaną we Włoszech trzy nieznane jeszcze dzieła *Respighiego: „Maria Egipcjanka"* (misterium napisane w r. 1931), *„Luccrezzia"* i *„Gli Uccelli"*.

*

W roku bieżącym upływa 200 lat zgonu słynnego włoskiego kompozytora religijnego *Pergolesego*. naczelnego przedstawiciela „szkoły neapolitańskiej". Pergolesi, pomimo bardzo krótkiego życia (umarł mając 26 lat) skomponował m. in. 12 oper, 3 oratoria, 4 msze i słynne „Stabat Mater". Biskup Castaldo, ordynariusz diecezji, z której pochodził Pergolesi, wydał z okazji 200-ej rocznicy jego zgonu list pasterski, przypominający zasługi tego kompozytora dla muzyki kościelnej.

*

Trzy prapremiery włoskie zapowiada w tym roku teatr *La Scala w Mediolanie.* Będą to: *Respighiego „Lukrezzia", Rocco „Śmierć Fryne", „Rich-Maggiagallego „Nokturn romantyczny"* razem z baletem *Respighiego „Ptaki"*

*

W roku 1737 zmarł *Stradivarius*, słynny lutnik kremoński. 200-a rocznica jego śmierci będzie we Włoszech uroczyście obchodzona. Projektowane są wystawy instrumentów, koncerty etc.

## JAPONIA

*Riukiczi Sawada*, prezes instytutu muzycznego w Osaka, pionier i propagator muzyki europejskiej w Japonii zmarł, przeżywszy lat 51. M. in. wprowadził on do Japonii muzykę *Chopina* oraz był inicjatorem pierwszych w Japonii przedstawień oper europejskich.

*

Nowa orkiestra symfoniczna *w Tokio* wykonała na ostatnim abonamentowym koncercie *„Mathis Symphonie" Hindemitha*, po czym tę samą symfonię po kilku dniach powtórzono w radio, nadając ją na wszystkie rozgłośnie japońskie.

*

Do jury *III-go międzynarodowego konkursu chopinowskiego*, który odbędzie się w Warszawie w lutym i marcu r. b. wchodzić będzie *M. Takaori*, profesor cesarskiej akademii muzycznej *w Tokio.*

## NIEMCY

*Ryszard Strauss* dochodził tegorocznej jesieni 50-o lecie swej działalności kapelmistrzowskiej i 40-o lecie—kompozytorskiej. Liczba przedstawień oper Straussa w Berlinie przekroczyła *1000.*

*

Potomkowie rodziny *Bachów*, któryrych wielu żyje w Turyngii utworzyli *„Związek rodziny Bacha"*; zjazd związku odbywać się będzie w maju każdego roku w Arnstadt.

*

*Dr. Walter Niemann*, popularny w Niemczech kompozytor utworów fortepianowych i publicysta muzyczny obchodził w r. b. 60-o lecie swych urodzin.

*

Słynny filozof *Fryderyk Nietsche* głęboko interesował się muzyką i nawet próbował swych sił w dziedzinie kompozycji. Skomponował on m. in. 16 pieśni, szereg utworów fortepianowych, motetów etc. Utwory te wydobyte zostały z archiwów i część ich złożyła się na program specjalnego

koncertu kameralnego, który odbył się w Berlinie w październiku r. b.

*

Prezes pruskiej akademii sztuki i dyrektor akademii śpiewaczej *prof. dr. Georg Schumann* obchodził w październiku r. b. 70--o letnią rocznicę urodzin, którą uczczono koncertem berlińskiej orkiestry filharmonicznej, poświęconym całkowicie jego twórczości.

*

W *Bonn*, miejscowości rodzinnej *Beethovena* stanie olbrzymi *posąg* twórcy IX-ej symfonii. Obok domu Beethovena, w którym obecnie znajduje się szereg cennych pamiątek po nim, wybudowano schron betonowy, do którego w razie wojny i ewentualnego bombardowania przeniesione zostaną wszystkie rzeczy i rękopisy mistrza.

*

Kompozytor niemiecki *Karol Pfeiffer* (Wuppertal) przerobił *kwartety smyczkowe Haydna* op. 76 Nr. 4 i *Beethovena* op. 18 Nr. 1 na zespół złożony z pięciu instrumentów dętych (flet, obój, klarnet, waltornia, fagot).

*

Jak wiadomo twórczość *Mendelssohna* została przez rząd niemiecki usunięta z niemieckiej muzyki i zabroniona (Mendelssohn był Żydem). Obecnie usunięto pomnik Mendelssohna w Lipsku.

*

W *Norymberdze* znajdują się obecnie największe w Europie organy. W czasie uroczystości narodowo - socjalistycznych w Norymberdze w r. b. organista monachijski *Eryk Kissel* wykonał na tych organach szereg dzieł kompozytorów niemieckich.

*

W listopadzie r. b. zmarła przeżywszy lat 70 *Ernestyna Schumann-Heink*, słynna śpiewaczka niemiecka znana z występów w *Bayreuth i Metropolitan Opera w Nowym Yorku.*

*

W piśmie „Allgemeine Sängerzeitung" (Nr. 10 październik 1936) ukazał się wywiad z *Wilhelmem Furtwänglerem*, w którym słynny kapelmistrz wypowiedział się jako zdecydowany przeciwnik jazzu, a zwolennik narodowej muzyki tanecznej.

### Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Dnia 20 października odbyło się w *Filharmonii berlińskiej* pierwsze wykonanie nowego utworu orkiestrowego młodego kompozytora niemieckiego *Heinza Schuberta „Preludium i toccata"*.

*

*Niemiecka izba muzyczna („Reichsmusikkammer)* urządza w Berlinie cykl koncertów muzyki współczesnej, na których będą też wykonywane utwory młodych muzyków niemieckich. Na drugim koncercie pod dyrekcją *Carla Schurichta* (dn. 20.XI.) wykonano po raz pierwszy trzy nowe dzieła niemieckie: *„Uwerturę baletową" Blachera, „Konzertstück"* na harfę z orkiestrą *Ulryka Sommerlutte* i *„Concertino"* na flet i orkiestrę smyczkową *Edmunda von Borck.* Na następnych koncertach pod dyr. Schurichta zapowiedziane jest wykonanie dzieł *Prokoffiewa, Malipiero, Ravela, Roussela*, z niemieckich — *Wernera Egka.*

*

Opera *Hermana Reuttera* pod tytułem *„Dr. Johannes Faust"* wykonana po raz pierwszy we Frankfurcie nad Menem, po raz drugi zaś na festivalu *Algem. Deutsch. Musikverein* została

przyjęta do wykonania w sezonie bieżącym przez 16 niemieckich zespołów operowych.

*

Na *międzynarodowym festiwalu muzycznym w Wenecji Paweł Hindemith* wykonał swój nowy koncert na altówkę. Występ jego spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności.

Niemiecki ruch koncertowy i operowy.

*Willy Homann* (klawesyn) i *Otto Hedler* (viola da gamba) wystąpili w Berlinie kilkakrotnie wykonywując utwory z epoki przed-bachowskiej.

*

Z inicjatywy dyrekcji koncertowej Adlera ma się odbyć w Berlinie koncert-festival poświęcony muzyce *Maxa Regera*. Będzie to pierwszy na świecie wypadek poświęcenia całego koncertu twórczości tego kompozytora.

*

*Miasto Lipsk* postanowiło urządzać co roku *festival muzyczny* ku czci *Jana Sebastiana Bacha*. Pierwszy taki festival odbył się w dn. 12 — 14 lipca r. b. Festivale te obejmować będą koncerty muzyki oratoryjnej, kameralnej i orkiestrowej.

*

W *Regensburgu* odbył się w październiku *festival* muzyczny, poświęcony twórczości *Brucknera*. Dyrygowali: dr. Peter Raabe (prezes Niemieckiej Izby Muzycznej — „Reichsmusikkammer") oraz monachijski kapelmistrz Siegmund v. Hausegger.

*

Kierownictwo *festivali wagnerowskich w Bayreuth* przygotowało już plan festivalu letniego na 1937 r. Cykl oper wagnerowskich wykonany będzie od 22 lipca do 20 sierpnia 1937 r.

*

Orkiestra *filharmonii monachijskiej* pod dyr. *Zygmunta v. Heuseggera* zapoczątkowała swe tournee koncertowe po Austrii uroczystym koncertem w Wiedniu 28 października b .r.

*

*Balet Glucka „Semiramis"* wystawiono w *operze hamburskiej* według rękopisu z pruskiej Biblioteki Państwowej. Dotychczas z baletów Glucka wykonano tylko *Don Juana*.

*

*Orkiestra filharmonii berlińskiej* została przez niemieckie radio zaangażowana na 20 koncetrów w sezonie zimowym 1936 — 37. W lutym filharmonicy berlińscy wyjeżdżają na tournee po *krajach bałtyckich (Tallin, Ryga, Helsinki).*

*

*Ryszard Strauss* z zespołem opery drezdeńskiej bawił dłuższy czas na występach w Londynie (patrz kronika angielska).

*

Uroczystości związane ze *150-o letnią rocznicą urodzin Webera*, zainaugurowano w Niemczech uroczystym obchodem w *Bielefeld*.

*

Znany młody kompozytor francuski *Jean Françaix* wykonał w Berlinie z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej swój nowy koncert fortepianowy.

*

Indyjska tancerka *Menaka*, wraz ze swym zespołem tanecznym, który został nagrodzony na międzynarodowym konkursie w Berlinie r. b., wystąpiła ostatnio 3-krotnie w Berlinie.

*

W dużej sali *Pleyela w Paryżu* odbył się wielki koncert muzyki niemieckiej, w którym oprócz paryskiej orkiestry filharmonicznej wziął udział *lipski chór katedralny* pod dyrekcją *prof. Straube.* Program zawierał w przeważającej większości dzieła Bacha. Orkiestrą dyrygował Charles Munch. Chór lipski wystąpił następnie w *Brukselli.*

*

Miejski teatr operowy w *Dortmundzie* zapowiada na początek r. 1937 *tydzień mozartowski,* w czasie którego pod dyrekcją Wilhelma Siebena wykonany zostanie szereg oper Mozarta.

## PALESTYNA

*Artur Toscanini i Bronisław Huberman* przeznaczyli dochód z szeregu swych koncertów na zorganizowanie wielkiej orkiestry symfonicznej w Palestynie. Siedzibą tej orkiestry będzie *Jerozolima,* będzie ona nosić nazwę *„Palestyńskiej orkiestry symfonicznej"*. Inauguracyjny koncert pod batutą Toscaninniego odbędzie się 26-go grudnia r. b.

## RUMUNIA

Kompozytor rumuński *Filip Lazar* zmarł w Paryżu, przeżywszy lat 42. Pozostawił on szereg utworów kameralnych, orkiestrowych i pieśni.

## STANY ZJEDNOCZONE

*Józef Hoffman* wystąpił w dniu 14 listopada w *Nowym Yorku w Metropolitan Opera House;* koncert ten był obchodem jubileuszowym 50-letniej rocznicy pracy artystycznej wielkiego pianisty. Pierwszy recital Hoffmana odbył się w Nowym Yorku przed 50 laty.

*

Jedna z największych radiostacji amerykańskich przeprowadziła wśród swych słuchaczy ankietę, mającą na celu zbadanie, kto jest najulubieńszym kompozytorem publiczności amerykańskiej. W ankiecie wzięło udział 12112 osób. Wyniki ankiety były dosyć niespodziewane, gdyż pierwsze miejsce z ilością 1888 głosów otrzymał... *Sibelius.* Dalsze miejsca zajęli: *Beethoven* (1878 głosów), *Ravel* (910), *Brahms* (904), *Wagner* (788), *Czajkowski* (648), *R. Strauss* (610(, *Bach* (556), *Strawiński* (418), *Mozart* (258), *Bruckner* (160), *Schubert* (156), *Debussy* (130) etc.

## SZWAJCARIA

Jesienny *festival genewski* poświęcono prawie w całości muzyce francuskiej. Dwukrotnie wykonano *„Pelléasa" Debussego,* poza tym *Anserment* prowadził dwa koncerty, poświęcone utworom *Debussego, Ravela i Strawińskiego.*

*

Z inicjatywy instytutu muzykologicznego uniwersytetu we *Fryburgu* otwarte zostało *muzeum pamiątek muzycznych* kantonu fryburskiego. Muzeum oprócz starych rękopisów, druków i instrumentów muzycznych zawiera też eksponaty dotyczące muzyki i obrzędowości ludowej.

## SZWECJA

Kompozytor szwedzki *Lars Eryk Larsson* ukończył operę p. t. *„Księżniczka Cypru"*, której premiera odbędzie się w bieżącym sezonie w Sztokholmie.

*

Młodziutka skrzypaczka szwedzka *G. Bustabo* wykonała po raz pierwszy w Stokholmie z towarzyszeniem orkiestry serenadę *L. E. Larssona.*

## WĘGRY

17 egzemplarzy *pierwszych wydań* dzieł *Beethovena* odnaleziono w jednej z budapeszteńskich antykwarni. Na nietkórych z nich widoczne są własnoręczne poprawki i uwagi Beethovena.

*

Orkiestrą *budapeszteńskiej Filharmonii* w bieżącym sezonie dyrygować będą m. in. *Dohnanyj i Knappertsbusch.* Jako pierwsze wykonania zapowiedziane są następujące dzieła: *„Cantata profana"* *Bartoka*, *„Te Deum"* *Kodaly'ego*, *„Hungaria"* *Ernö Ungera*. Wykonane też będzie nieznane, niedawno odkryte rondo *Mozarta* w instrumentacji *Bartóka*.

*

Znany kompozytor węgierski *Eugeniusz Zador* pracuje nad nowym utworem symfonicznym p. t. *„Symfonia taneczna"*.

*

*Bela Bartok* napisał operę do tekstu *Michała Batisa* według dramatu *Eurypidesa.* Premiera tej opery odbedzie się w sezonie bieżącym w Budapeszcie.

*

Związek narodowy cyganów węgierskich, którego statut został ostatnio zatwierdzony przez węgierskie ministerium spraw wewnętrznych postanowił stworzyć w najbliższej przyszłości *akademię muzyki cygańskiej*, w której kształcić się będą cygańscy skrzypkowie.

## Z. S. R. R.

Na terenie ZSRR. powstanie w roku bieżącym 50 nowych orkiestr symfonicznych. W *Moskwie* organizowana jest wielka reprezentacyjna orkiestra symfoniczna, do której wybrani zostaną po szeregu próbnych selekcyj najlepsi instrumentaliści z całego miasta. Będzie ona nosić tytuł *„Orkiestry symfonicznej Związku Sowieckiego"*.

*

*Teatr dla dzieci w Moskwie* wystawił w r. b. operę dziecięcą *Polowkina* p. t. *„Bajka o rybaku i złotej rybce"* (według *Puszkina)* oraz na koncercie *„Symfonię dla dzieci"* *Prokoffiewa.* W dalszym ciągu teatr zapowiada opery *Prokoffiewa „Pietia i wilk"* i *Polowkina „Siedmiu Rycerzy"* (do tekstu *Chostarowa).*

*

Komisariat ludowy dla spraw oświaty uznał *Rachmaninowa* za przedstawiciela sztuki *mieszczańsko - burżuazyjnej* i zabronił wykonywania jego utworów na terenie Z. S. R. R. Jest to charakterystyczny odpowiednik do zakazu jaki spotkał w Niemczech twórczość *Mendelsohna.*

## MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE.

*Trzeci międzynarodowy konkurs pianistów im. Fr. Chopina* z siedmioma nagrodami od 5000 do 1000 zł. urządzany przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Chopina w Warszawie rozpocznie się dnia 21.II.1937 w *Filharmonii warszawskiej.* Termin zgłoszeń dla pianistów wszelkich narodowości od 16 — 28 lat życia upływa dn. 31.XII. r. b. Skład jury jest następujący: przewodniczący — *Adam Wieniawski* (Warszawa) jako wiceprzewodniczący—*Wilhelm Backhaus* (Berlin), *Alfred Cortot* (Paryż), *J. Hoffman* (Filadelfia) *E. von Sauer* (Wiedeń); członkowie: *B. Bartok* (Budapeszt), *E. Bosquet* (Bruksella), *A. Brugnoli* (Florencja), *A. Casella* (Rzym), *M. Dąbrowski* (Warszawa), *E. von Dohnanyj* (Budapeszt), *Z. Drzewiecki*, (Warsza-

wa), *E. Frey* (Zurich), *J. Herman* (Praga), *A. Hoehn* (Frankfurt n. M.), *O. Hrimaly* (Czerniowce), *L. Lévy* (Paryż), *M. Long* (Paryż), *L. Margaritas* (Ateny), *E. Marschall* (Barcelona), *E. Melartin* (Helsinki), *E. Morawski* (Warszawa), *M. Neuhaus* (Moskwa), *Z. Rabcewiczowa* (Warszawa), *R Roesler* (Berlin), *Fr. Schmidt* (Wiedeń), *J. Turczyński* (Warszawa), *M. Takaori* (Tokio). Wszelkich informacji w sprawach konkursu udziela kancelaria *Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina.* Warszawa, Sienkiewicza 8, tel. 633-40.

*

*Towarzystwo Filharmoniczne w Brukseli (Palais des Beaux-arts 11 rue de la Biblioteque. Bruxelles)* ogłosiło *„Konkurs dla młodych"* z 4-ma nagrodami po 1000 fr. belg. każda. W skład międzynarodowego jury wchodzą: *Herman Scherchen* (Niemcy), *Paul Callaer* (Belgia), *Manuel de Falla* (Hiszpania), *Artur Honegger* (Szwajcaria), *Francesco Malipiero* (Italia), *Darius Milhaud i Albert Roussel* (Francja) oraz *Alphonie Onnou* (Belgia).

Warunki konkursu są następujące: 1) udział mogą wziąść kompozytorzy wszystkich narodowości urodzeni po 1906 r., 2) utwory winny być napisane na małą orkiestrę kameralną w składzie: kwintet smyczkowy, flet, obój, klarnet, fagot, 2 waltornie, trąbka, fortepian i perkusja (jeden wykonawca), 3) wolno nadsyłać utwory nigdzie nie grane ani nie drukowane, 4) Czas trwania utworu nie może przekroczyć 20-u minut, 5) partyturę i głosy należy nadsyłać do *Filharmonii w Brukseli* przed 15 stycznia 1937 r. w sposób na konkursach przyjęty.

*

*Stowarzyszenie miłośników twórczości Gabriela Fauré w Paryżu* organizuje w grudniu r. b. międzynarodowy konkurs pianistyczny; utworem konkursowym będzie *6-ty nokturn Faurego.* Laureat konkursu otrzyma nagrodę w sumie 6000 fr. oraz wystąpi na specjalnie zorganizowanym recitalu. Wykonanie przez niego utworu konkursowego utrwalone zostanie na płytach.

---

## ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Bandrowski Kaden Juliusz: Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina w Warszawie". Gazeta Polska z dnia 1.XI.36.

Bandrowski Kaden Juliusz: „Halka, komedia czy składanka". Gazeta Polska, 22.XI.36.

Boczkowski Jerzy: „Operetka i Rewia", *Scena Polska* (organ ZASP) wrzesień 1936, str. 225 — 227.

Chybiński Adolf: „O zapomnianym zbiorze krakowiaków i tańców góralskich z 1829 r." *„Kurier Literacko-Naukowy"* (dodatek do I.K.C.) 16.XI.36.

Freszel Franciszek: „Przyczyny upadku opery", Scena Polska, wrzesień 1936, str. 209 — 214.

Głowacki Stanisław: „Balet, taniec sceniczny, szkolnictwo taneczne", *Scena Polska,* wrzesień 1936, str. 215 — 221.

Hławiczka Karol: „Niewydane zbiory Oskara Kolberga". *Pion.* 22.XI.36.

Korab Jerzy: „Franciszek List". *Kultura,* Poznań, Nr. 32.

K o r a b Jerzy: „Muzyka w Poznaniu". *Kultura*, Nr. 35, 29.XI.

K i s i e l e w s k i Stefan: „Muzyka", *Pion* Nr. 45, 49.

M a r s o Juliusz: „Wyszkolenie śpiewaka operowego". *Scena Polska,* wrzesień 1936, str. 200 — 202.

M a k l a k i e w i c z Jan: „Straszny Dwór", *Kurier Poranny* z dnia 18.X.36.

M i r s k a Irena: „Z dziejów piosenki", *Kurier Literacko Naukowy* (dodatek I. K. C.) z dn. 9.XI.36.

M i t s c h a Adam: „Wojskowa szkoła muzyczna i jej pupile". *Kurier Poranny* z dnia 18.XI.36.

O s t r o w s k i N a u m o f f Jerzy: „Przekrój ideologiczny polskiej sztuki tanecznej. Scena Polska, wrzesień 1936, str. 225 — 227.

P u l i k o w s k i Julian: „O przyszłości opery". Scena Polska, wrzesień 1936, str. 196 — 200.

R y t e l Piotr: „Życie muzyczne stolicy". „Kultura", Poznań, Nr. 30, 34.

S z c z e p a ń s k a M.: „Manuel de Falla 1876 — 1936". Dodatek do Dziennika Polskiego, Lwów Nr. 311 z dn. 28.XI.36.

S z c z e p a ń s k i Zygmunt: „Rola chóru w wychowaniu społecznym i obymatelskim", „*Ogniwo*", dwutygodnik młodzieży polskiej w Czechosłowacji, Nr. 19, z dn. 1.XI. 36 (dokończenie).

S i t o w s k i Z.: „Lohengrin", Kurier Poznański, 24.XI.36.

Ś l e d z i ń s k i Stefan: „Szkolnictwo operowe w Polsce". *Scena Polska,* wrzesień, 1936, str. 203 — 206.

Z a l e w s k i Teodor: „Stan i przyszłość Opery Warszawskiej". *Scena Polska,* wrzesień, 1936, str. 206 — 209.

---

Z powodu braku miejsca spis wydawnictw nadesłanych zamieszczony zostanie w najbliższym numerze „Muzyki Polskiej".

---

## SPROSTOWANIE

Do artykułu *dr. St. Furmanika „Muzyka w filmie"* („Muzyka Polska" Nr. 5) wkradł się szereg błędów, które niniejszym prostujemy:

| | Zamiast: | Winno być: |
|---|---|---|
| 1) | str. 329 w. 12 — efekt stereoskopijny | efekt stroboskopijny. |
| 2) | str. 330 w. 2 — synkretywny | synkretyczny. |
| 3) | str. 331 w. 12 od dołu — na fali ekranu | na tafli ekranu. |
| 4) | str. 332 w. 2 — w filmie ciemnym | w filmie niemym. |
| 5) | str. 332 w. 16 od dołu — w zdarzeniach imaginatywnego filmu | w zdarzeniach imaginatywnych filmu. |
| 6) | str. 333 w. 6 — „fabryką słów" | „fabryką snów". |
| 7) | str. 333 w. 5 od dołu — ale zbliżając się | ale ślizgając się. |

# OD REDAKCJI

Zamykamy III-ci rocznik „Muzyki Polskiej" dobrą zapowiedzią: rozpoczynając od następnego styczniowego numeru „Muzyka Polska" ukazywać się będzie już jako miesięcznik.

Wchodzimy więc znowu w nowy okres rozwoju naszego pisma, wchodziwy z wiarą i przeświadczeniem dobrze spełnianego obowiązku wobec muzyki polskiej. Wierzymy, iż doświadczenia lat ubiegłych, współpraca pisarzy muzycznych, muzyków i licznych przyjaciół naszego pisma zapewnią dalszy rozwój „Muzyki Polskiej".

Tak jak i dotychczas, „Muzyka Polska" — zgodnie ze swoją nazwą — służyć będzie pogłębianiu i rozwojowi współczesnej polskiej kultury muzycznej. —

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ. Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

*Nowości*

Towarzystwa Wydawniczego
Muzyki Polskiej

Dr. Ludwik Bronarski

# HARMONIKA CHOPINA

480 stron

522 przykładów nutowych

Cena 16 zł.

TW
MP